This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

8 22.6
S53
H20
P531

B 953,248

# Das seelische Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Universität Tübingen

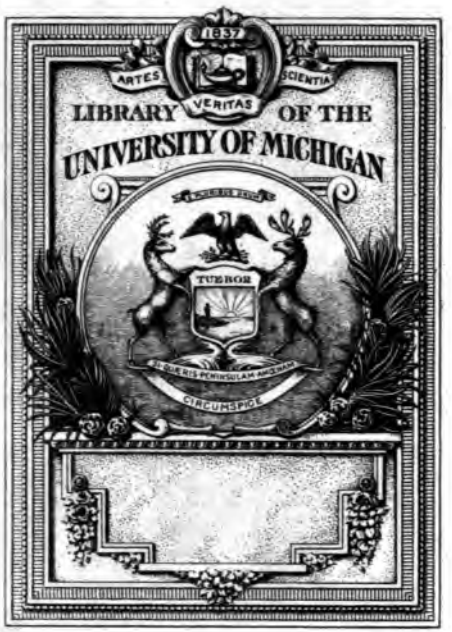
vorgelegt

von

**Wolfgang Pfleiderer**

aus Essingen.

Hermann Paetel, Berlin 1908


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

S22.8
S53
H2O
P581

104
822
S5
H2
P

# Das seelische Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Universität Tübingen

vorgelegt

von

**Wolfgang Pfleiderer**

aus Esslingen.

Hermann Paetel, Berlin 1908

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. Franz.

31. Juli 1907.

822.8
S53
H20
P531

Printed in Germany

English
Koehler
1-27-25
11203

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| Einführung | 5 |
| Texterklärung | 13—74 |
| Erster Akt, dritte Szene | 13 |
| Zweiter Akt, erste Szene | 21 |
| Zweiter Akt, zweite Szene | 27 |
| Dritter Akt, erste Szene | 33 |
| Dritter Akt, zweite Szene | 45 |
| Vierter Akt, fünfte Szene | 55 |
| Fünfter Akt, erste Szene | 70 |
| Schluß | 75 |
| Benützte Werke | 84 |


Die englischen Zitate sind der Hamlet-Ausgabe von Dowden entnommen, nicht, wie sonst üblich, derjenigen von Deighton (Globe-Edition). Nach dieser konnte nicht zitiert werden, weil sie mehrere Stellen des Originaltextes unterdrückt (siehe Akt III, Sz. 2 und Akt IV, Sz. 5). — Wo der Hamlet-Text verdeutscht gegeben wurde, ist die Übersetzung von Ludwig Seeger benützt worden.

# Einführung.

Bekanntlich ist Goethe es gewesen, der es als erster unternommen hat, Shakespeares tiefste und eigenartigste Schöpfung zu erklären: Im Wilhelm Meister hat er mit leichter Hand seine Gedanken und Beobachtungen über das Drama ausgestreut, als eine Saat, die aufgegangen ist und hundertfältig Früchte getragen hat: Goethes Erklärung ist das Reagens, dessen sich die gesamte spätere Hamlet-Kritik bedient hat und noch bedient, um ihre Ansichten zu bestimmen. Goethes Erklärung bildet den Richtungspunkt, nach welchem die Hamlet-Kritik auf ihren wunderlichen Kreuz- und Querfahrten sich immer wieder orientiert hat und — zu welchem sie schließlich zurückgekehrt ist, insofern sie Goethe nach anfänglichem Widerstreben in vielen wesentlichen Punkten recht gegeben hat.

Die Hamlet-Kritik hat einst behauptet[1]), daß Shakespeares Hamlet zwar ein tiefsinniges und geistreiches, aber in der Komposition mißratenes Werk sei, voller Widersprüche und Dunkelheiten; ein Bau, durchzogen von Rissen und Spalten, zerfallend in Trümmerwerk — eine Ruine. Und diese Behauptung hat beim großen Publikum ohne Zweifel einigen Eindruck hinterlassen, weil eben der Gedanke naheliegt, die unzähligen Widersprüche der Erklärungsversuche möchten in der Dichtung selbst liegen. Heute sehen wir, wie Goethe, im „Hamlet" ein Kunstwerk im eminenten Sinne des Worts, ein organisch

[1]) G. Rümelin, Shakespeare-Studien.

entwickeltes, von bewußter, reifer Kunst gestaltetes poetisches Gebilde.

Die Hamlet-Kritik hat behauptet, daß Hamlet wahnsinnig sei, daß man es mit einem Menschen zu tun habe, der wenigstens zeitweise entschieden als ein Geisteskranker betrachtet werden müsse[1]). Goethe hat davon nichts gewußt, hat an diese Möglichkeit offenbar nie gedacht. Wir sehen heute, wie das zusammenhängt: Hamlet befindet sich in einem Gemütszustand, der dem Philister stets unverständlich sein wird. Und da der Philister allezeit geneigt ist, ungewöhnliche Erscheinungen des Seelenlebens, die er nicht nachzufühlen vermag, als Verrücktheit anzusprechen, so hat es stets Leute gegeben und wird stets solche geben, für die Hamlet geisteskrank ist.

Die Hamlet-Kritik hat endlich vielfach behauptet, daß Hamlet ein unedler Charakter sei. „Feigheit und Eitelkeit“[2]) wurden ihm vorgeworfen, „boshafte Schadenfreude und Hang zu krummen Wegen“[3]); und ein Neuerer[4]) bezeichnet ihn als einen „boshaften Entlarvungsvirtuosen“ und spricht von seinem „perversen Pessimismus“. Dagegen variiert die Mehrzahl der neueren Hamlet-Interpreten das von Goethe angeschlagene Thema: „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen“, und zwar in einem Unisono, wie man es in Hamlet-Fragen nur selten zu hören bekommt. Bei Löning[5]) z. B. heißt es: „... Der Grundzug in Hamlets moralischem Wesen läßt sich wohl mit dem Worte edel bezeichnen“; er ist „gut und groß in seinem Empfinden und Denken; ... alles

[1]) R. Löning (Die Hamlet-Tragödie Shakespeares, S. 50) zählt in seiner Besprechung der deutschen Hamlet-Kritik 15 namhafte deutsche Forscher auf, die Hamlet für mehr oder weniger „psychisch defekt“ halten. Dazu kommen auch zahlreiche Amerikaner und Engländer (Furnesse, A new Variorum Edition of Shakespeare, IV. S. 195–235).

[2]) L. Börne, Gesammelte Schriften, V. 90–116.

[3]) L. Tieck, Dramaturgische Blätter, II. 109 ff.

[4]) Fr. Paulsen, Hamlet, die Tragödie des Pessimismus, Deutsche Rundschau 59. Bd., S. 237–259.

[5]) R. Löning, Die Hamlet-Tragödie Shakespeares, S. 205–207.

Kleine und Gemeine ist ihm zuwider." Ähnlich wird Hamlet von Schick[1]) geschildert als „ . . . edel, tapfer, gemütstief, hochherzig, treu, hochbegabt, ein begeisterter Bewunderer alles Hohen und Schönen und der bitterste, ingrimmigste Feind der Bösen, Schlechten und Gemeinen". Dowden[2]) rühmt sein „ . . . tiefes und andauerndes Gefühl für die moralischen Eigenschaften der Dinge". Vischer[3]) spricht von seinem „strengen Wahrheitsgeist, der alles trügerische Scheinwesen verachtet," und nennt ihn „eine tief ethische Feuerseele". In ähnlichen Ausdrücken sprechen sich Türck[4]), Fischer[5]), Conrad[6]) und viele andere über Hamlets Wahrhaftigkeit, über sein edles und hochherziges Wesen aus.

In anderen Punkten hat Goethes Auffassung von Hamlets Charakter besonders neuerdings wenig Beifall gefunden. Er stellt bekanntlich den Satz auf, daß Hamlet „die sinnliche Stärke" fehle, „die den Helden macht". Hier scheint er wirklich das Richtige nicht getroffen zu haben; denn Hamlet legt überzeugende Beweise von Energie, Mut und Tapferkeit ab. Freilich ist es verwunderlich, daß Goethe dies übersehen haben sollte. Ich frage mich daher, ob man ihn richtig verstanden hat: Vielleicht hat er mit dem Ausdruck „sinnliche Stärke" *sinnliche Leidenschaft* im Gegensatz zu *geistiger Leidenschaft* bezeichnen wollen; dann ließe sich seine These sehr wohl rechtfertigen: Ein Held ist, wer die ihm vom Schicksal auferlegte Tat kraftvoll zu Ende führt; Hamlet aber bringt die ihm auferlegte Rachetat nicht zur Ausführung, weil es ihm an leidenschaftlicher Rachsucht (an sinnlicher Leidenschaft) fehlt. Enthält dieser Gedankengang auch nicht eine Lösung des Hamlet-Problems, so hat er doch das Verdienst, einen sehr wesentlichen Zug in Hamlets Charakter aufzuzeigen.

[1]) J. Schick, Die Entstehung des Hamlet, Sh.-Jhb. 38. Jhg., S. XIV.
[2]) E. Dowden, Shakespeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken, S. 99.
[3]) F. Th. Vischer, Shakespeare-Vorträge, I, S. 468.
[4]) H. Türk, Hamlet ein Genie, S. 125.
[5]) K. Fischer, Shakespeares Hamlet, S. 207—211.
[6]) H. Conrad, Shakespeares Selbstbekenntnisse, S. 139—215.

Unter den übrigen Gestalten des Dramas hat Goethe den Polonius, Rosenkranz und Güldenstern so treffend zu charakterisieren verstanden, daß ihre Bilder in den Grundzügen ein für allemal feststehen. Anders liegt der Fall bei Ophelia: Ihr Charakterbild ist in der Hamlet-Literatur bis heute viel umstritten. Es ist hier der Ort, auf diesen Streit des näheren einzugehen.

„Von ihr läßt sich nicht viel sagen" . . . . „denn nur in wenig Meisterzügen ist ihr Charakter vollendet. Ihr ganzes Wesen schwebt in reifer, süßer Sinnlichkeit. Ihre Neigung zu dem Prinzen, auf dessen Hand sie Anspruch machen darf, fließt so aus der Quelle, das gute Herz überläßt sich so ganz seinem Verlangen, daß Vater und Bruder beide fürchten, beide geradezu und unbescheiden warnen. Der Wohlstand, wie der leichte Flor auf ihrem Busen kann die Bewegungen ihres Herzens nicht verbergen, er wird vielmehr ein Verräter dieser leisen Bewegung. Ihre Einbildungskraft ist angesteckt, ihre stille Bescheidenheit atmet eine liebevolle Begierde, und sollte die bequeme Göttin Gelegenheit das Bäumchen schütteln, so würde die Frucht sogleich herabfallen."

Diese reizvolle kleine Skizze entwirft Goethe im Wilhelm Meister[1]) von Ophelia, und die deutschen Hamlet-Kritiker haben sich vielfach des Bildchens bemächtigt und es mit mehr oder weniger Geschmack übermalt und ausgeführt.

Von den Neueren hat sich E. Mauerhof am nächsten an Goethe angeschlossen; er hat Ophelia den an Gretchen mahnenden zarten Zug von Sinnlichkeit gelassen, geht aber insofern über Goethe hinaus, als er in ihr eine durchaus selbstsüchtige Natur sieht, der jeder ethische Wert fehlt: „In ihrem Herzen thronte sie selbst, der sie sich mit allen Regungen ihres Lebens ergab: und nichts anderes hatte Raum daneben. Sie liebte Hamlet, aber nur um ihretwillen[2])."

[1]) Wilhelm Meister, IV, 14.

[2]) E. Mauerhof, Shakespeare-Probleme, S. 170 ff.

Anders haben Tieck und seine Nachfolger die Goethesche Skizze ausgeführt, und der Sprung von Goethes zu Tiecks Auffassung scheint in der Tat nicht groß zu sein: Gelegenheit hat sich geboten, das Bäumchen ist wirklich geschüttelt worden. Ophelia hat „im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem Prinzen schon längst soviel gewährt, daß die Warnungen des Laertes viel zu spät kommen[1])". Von Tieck aus läßt sich diese Anschauung durch zahlreiche Werke der Hamlet-Literatur verfolgen, und neuerdings hat besonders Paulsen[2]) sie eifrig vertreten.

Früh finden sich dann auch Gegner Tiecks, die Ophelia gegen seine Beschuldigung in Schutz nehmen, die dann aber nach dem Gesetz der Reaktion in der anderen Richtung über Goethe hinausgehen und Ophelia mit allen Vorzügen edler Weiblichkeit ausstatten. Bei F. Th. Vischer heißt es von ihr:

„Ophelia, die Arme, Herzgute, Reizende, Liebenswürdige, wird in ein ungeheures Schicksal hinabgerissen, wie eine Blume von wildem Wassersturz. Sie muß fallen, um Hamlets ganze Schuld ins Licht zu setzen. Sie geht nicht völlig schuldlos zugrunde, denn sie ließ sich, ganz ohne Urteil, ganz ohne Widerstand des Charakters herbei, mit Hamlet zu sprechen, als ob sie nicht wüßte, daß ihr Vater und der König horchen. Aber diese Schuld in ihrem willenlosen Gehorsam ist unendlich klein. Sie leidet im Grunde nur für ihre verschleierte, rührend blinde, wehrlose Natur, über die sie nicht hinaus kann, leidet in grausamem Mißverhältnis zu einem verschwindend geringen Fehl Wahnsinn und Tod. Das ist höchst tragisch, ein Schicksal, wie das Gretchens. Und wie lieblich ist ihr Hinsinken und Verhauchen in der Flut! Es gibt uns die Empfindung, daß dieses Wesen den Blüten gleicht, die sterbend am besten duften. Aber noch der Toten

[1]) S. Tieck, Dramaturgische Blätter, II, S. 85 ff.

[2]) F. Paulsen, Hamlet, die Tragödie des Pessimismus, Deutsche Rundschau, 59. Bd., S. 243: „— — — — es scheint nicht zweifelhaft, daß es Ophelia mit Hamlet nicht anders als dem guten Gretchen mit Faust ergangen ist".

muß ein Unrecht widerfahren. Wir haben geſehen, wie ihre ſeelenvolle Geſtalt, die ſo lilienrein aufragt aus dem dunklen Grunde ihrer Umgebung, von gewiſſen Kritikern mißhandelt worden iſt. Ich will dagegen nur noch ein Wort von Grillparzer anführen: ‚Wer in Ophelia nicht die Unſchuld erkennt, der hat noch wenig Unſchuld geſehen'[1])."

Dieſe Auffaſſung hat wohl die meiſten Anhänger; Löning[2]), Kuno Fiſcher[3]) und beſonders Schick[4]) ſcheinen von ihr beeinflußt zu ſein.

Die Engländer geraten meiſt ganz außer ſich, wenn ſie von Ophelia ſprechen: „Ophelia, — arme Ophelia! Oh, viel zu zart, zu gut, um in das häßliche Geſtrüpp der Alltagswelt geworfen zu werden, um zu bluten an den Dornen des Lebens! Was ſoll man von ihr ſagen? Beredſamkeit verſtummt vor ihr! Wie ſüße, traurige Muſik, die von der Stille der Nacht getragen an uns vorüberſchwebt, — wie der Duft eines Veilchens, das hinwelkt, nachdem es kaum die Sinne entzückt hat, — wie eine Schneeflocke, die in der Luft zerfließt, bevor ſie mit dem Schmutz der Erde in Berührung gekommen iſt — ſo iſt Ophelias Charakter ..... Wir erkennen in ihr die blonde, blauäugige Tochter des Nordens, deren Herz zittert unter der Leidenſchaft, die ſie einflößt, die ſich mehr bewußt iſt, geliebt zu werden, als zu lieben".

So ſchreibt 1832 Mrs. Jameſon[5]) über Ophelia, und andere fahren in dieſer Tonart fort. Strachey[5]) ſpricht von ihrer reinen ſelbſtloſen Liebe, und Miß H. Faucit[6]) ſtellt ſie gar als einen entſchiedenen und durchaus nicht ſchwachen Charakter dar. Daß ein engliſcher Edelmann Tieck wegen ſeiner Verunglimpfung

[1]) F. Th. Viſcher, Shakeſpeare-Vorträge, I. Bd., S. 471 f.

[2]) R. Löning, Die Hamlet-Tragödie Shakeſpeares, S. 251 ff.

[3]) K. Fiſcher, Shakeſpeares Hamlet, S. 240 ff.

[4]) J. Schick, Die Entſtehung des Hamlet, Sh.-Jhb., 38. Jhg., S. 18 f.

[5]) H. Furneſs, A new Variorum Edition of Shakespeare, IV. (Überſetzt vom Verfaſſer.)

[6]) H. Faucit, Über einige von Shakeſpeares Frauencharakteren. Sh.-Jhb., 17. Jg., S. 236.

Ophelias beinahe gefordert hätte, daß Maginn die „plumpe Theorie des Herrn Tieck" als einen „nationalen Schimpf" bezeichnet, kann nach all dem nicht wundernehmen.

Wir haben hier die besonders bezeichnenden Porträts der Ophelia angeführt. Natürlich hängen in der großen Galerie der Hamlet-Kritik noch viele andere: alle denkbaren Auffassungen, von der grotesken Karikatur bis zum putzigen Miniaturbildchen, sind vertreten, so daß man fast glauben möchte, die gute, kleine Ophelia sei eine ebenso vielseitige Natur gewesen, wie ihr unglücklicher, geistvoller Liebhaber.

Von dem Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia sagt Kuno Fischer, es herrschen darüber die „verworrensten Vorstellungen[1])" – natürlich deshalb, weil diese Vorstellungen durchaus abhängig sind von der Auffassung der Charaktere der Liebenden! Im übrigen handelt es sich wirklich um ein schwieriges Problem. Shakespeare hat uns nämlich keine Szene gegeben, in der sich dieses Verhältnis klar darstellen würde, vor allem keine Liebesszene. Zunächst sehen wir die Liebenden überhaupt nicht in persönlichem Verkehr. Was wir über ihre Beziehungen erfahren, erreicht uns auf indirektem Weg. Erst Akt III, Szene 1, läßt uns der Dichter ein Zusammensein beobachten. Aber inzwischen hat das Liebesverhältnis offenbar eine schwere Krisis durchgemacht, denn nun erscheint es – wenigstens äußerlich – als gelöst, und dieser Zustand erleidet auch im weiteren Verlauf der dramatischen Entwicklung keine Änderung. Wir sind also ganz und gar auf mittelbare Schlüsse angewiesen, wenn wir die psychologische Grundlage des Liebesverhältnisses aufdecken wollen; und dabei haben wir nicht einmal reichliches Material. In Akt I, Szene 3, entwickelt sich aus dem Gespräch Ophelias mit Bruder und Vater die Vorgeschichte nur eben in dürftigen Umrissen. Der Inhalt der Szene ist im wesentlichen: Polonius untersagt seiner Tochter den Verkehr mit dem Prinzen aus naheliegenden Gründen der Vorsicht und

[1]) K. Fischer, Shakespeares Hamlet, S. 240.

Klugheit. Ophelias Erzählung von Hamlets Besuch bedeutet dann den nächsten Schritt in der Entwicklung der Dinge (Akt II, Szene 1). Zwischen diese ersten beiden Ophelia-Szenen schiebt sich – das muß von Anfang an beachtet werden – im Verlauf der Haupthandlung nur die Geistererscheinung (Akt I, Szene 4 und 5). Nur zweimal sehen wir Hamlet im Gespräch mit Ophelia: Zuerst in der Szene, wo der König und Polonius den, wie sie meinen, liebeskranken Hamlet belauschen, nachdem Ophelia mit einem Gebetbuch in der Hand als Versuchsobjekt aufgestellt ist (Akt III, Szene 1) – dann in der darauffolgenden Szene (Akt III, Szene 2), bei der Aufführung der „Mausefalle" vor versammeltem Hof. Dies ist das letzte Zusammensein der beiden. Darnach weist noch Ophelias Wahnsinn (Akt IV, Szene 5) sowie Hamlets leidenschaftlicher Ausbruch an ihrem Grab (Akt V, Szene 1) zurück auf die tragische Liebesgeschichte.

# Texterklärung.

## Akt I.

### Dritte Szene.

I do not know, my lord, what
I should think.

*Laer.* My necessaries are embark'd; farewell: (I. 3. 1.)
And, sister, as the winds give benefit
And convoy is assistant, do not sleep,
But let me hear from you.
*Oph.* Do you doubt that?
*Laer.* For Hamlet, and the trifling of his favour,
Hold it a fashion, and a toy in blood,
A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute;
No more.
*Oph.* No more but so?

„Was Hamlet und sein Liebesgetändel betrifft . . ", so leitet der Bruder die Besprechung der kritischen Frage ein. Er redet also von einer Sache, die schon früher zwischen ihm und seiner Schwester zur Sprache gekommen ist. Offenbar hat er sie gelegentlich zur Rede gestellt, vielleicht auch schon Bedenken geäußert. Daraus erklärt sich auch, daß Ophelia so ruhig und gefaßt antwortet. „Nicht mehr als das?" fragt sie zweifelnd, aber bedrückt von dem Gedanken, daß der Bruder wirklich

recht haben könnte. Laertes hört den Zweifel aus Ophelias Antwort wohl heraus und hält es daher für nötig, seine Ansicht noch weiter auszuführen, um sie zu überzeugen:

*Laer.* Think it no more: (I. 3. 10.)
For nature crescent does not grow alone
In thews and bulk; but, as this temple waxes,
The inward service of the mind and soul
Grows wide withal. Perhaps he loves you now;
And now no soil nor cautel doth besmirch
The virtue of his will; but you must fear,
His greatness weigh'd, his will is not his own;
For he himself is subject to his birth;
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The safety and health of the whole state;
And therefore must his choice be circumscribed
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head.

Er holt weit aus, der redegewandte Bruder. Er erklärt ihr zuerst des Prinzen besondere Stellung in einem Liebeshandel. Dann aber rückt er ihr näher auf den Leib, gibt ihr Verhaltungsmaßregeln, Regeln der Weltklugheit:

Then if he says he loves you, (I. 3. 24.)
It fits your wisdom so far to believe it
As he in his particular act and place
May give his saying deed; which is no further
Than the main voice of Denmark goes withal.

Und schließlich warnt er, „geradezu, unbescheiden", wie Goethe sich ausdrückt:

Then weigh what loss your honour may sustain, (I. 3. 29.)
If with too credent ear you list his songs,
Or lose your heart, or your chaste treasure open
To his unmaster'd importunity.
Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister,
And keep you in the rear of your affection,
Out of the shot and danger of desire.
The chariest maid is prodigal enough

If hes unmask her beauty to the moon;
Virtue itself 'scapes not calumnious strokes;
The canker galls the infants of the spring
Too oft before their buttons be disclosed,
And in the morn and liquid dew of youth
Contagious blastments are most imminent.
Be wary then; best safety lies in fear:
Youth to itself rebels, though none else near.

Direkt äußert ſich Ophelia nicht zu des Bruders Auslaſſungen über Hamlet. Aber ſie nimmt ſeine Warnungen an und verſpricht ſich in acht zu nehmen:

*Oph.* I shall the effect of this good lesson keep, (I. 3. 45.)
As watchman to my heart.

Aber gerne nimmt ſie die Warnung nicht an. Sie weiß, daß es ſich für ſie darum handeln könnte, einen Liebesverkehr aufzugeben oder doch zu beſchränken, der ihr ein ſüßes Bedürfnis geworden iſt. Sie fühlt ſich ſchmerzhaft berührt und iſt deshalb in gereizter Stimmung, um ſo mehr, als ſie die Ratſchläge des Bruders weder ſubjektiv noch objektiv ablehnen kann. So richtet ſich ihr Unmut – kleinlich, aber echt weiblich! – gegen den unbequemen Ratgeber; und da des Bruders Lebenswandel wohl nicht ganz im richtigen Verhältnis ſteht zu dem ſelbſtgefälligen, tugendfrohen Ton, den er anſchlägt, ſo liegt es für ſie nahe, den Spieß umzudrehen:

But, good my brother, (I. 3. 46.)
Do not, as some ungracious pastors do,
Show me the steep and thorny way to heaven,
Whilst, like a puff'd and reckless libertine,
Himself the primrose path of dalliance treads
And recks not his own rede[1]).

[1]) R. Löning, Die Hamlet-Tragödie Shakeſpeares, S. 253, ſpricht hier von „reizend neckiſchen und doch ſo naiv unbefangenen Worten". Löning verkennt die Stimmung, in der ſich Ophelia befindet; ſie iſt wahrhaftig nicht dazu aufgelegt, ſich mit Laertes zu necken.

Auch mit Coleridge ſtimme ich nicht überein „You will observe in Ophelia's short and general answer to the long speech of Laertes the natural carelessness of innocence, which cannot think such a code of cautions and prudences necessary to its own preservation" (angeführt bei Furness, A new Var. Ed. III, S. 64).

Der Bruder hat es nun plötzlich eilig:

*Laer.* O, fear me not. (I. 3. 51.)
I stay too long; . . . . . .

Eben will er gehen, da tritt Polonius herein, und nun kommt es zu einer köstlichen Szene. Laertes hat schon früher vom Vater Abschied genommen, und es ist ihm nicht recht wohl dabei, daß dieser ihn noch zu Hause antrifft. Aber geschickt lenkt er die zu erwartenden Vorwürfe ab, indem er, rasch entschlossen, um einen zweiten Segen bittet:

A double blessing is a double grace; (I. 3. 53.)
Occasion smiles upon a second leave.

Der Vater drängt nun zwar zu schleuniger Abreise, kann aber der Versuchung nicht widerstehen, seine Weisheit auszukramen; und so schüttet er noch ein Kunterbunt von Lebensregeln über den Sohn aus, bevor er ihn entläßt.

Laertes nimmt noch kurz von Ophelia Abschied:

Farewell, Ophelia, and remember well, (I. 3. 84.)
What I have said to you.

Und Ophelia verspricht ihm noch einmal ausdrücklich:

*Oph.* 'Tis in my memory lock'd, (I. 3. 85.)
And you yourself shall keep the key of it.

Man gewinnt aus dieser kleinen Szene den Eindruck, daß Ophelia den Bedenken des Bruders innerlich nicht ganz fernsteht, daß es ihr jedenfalls am vollen Vertrauen zu Hamlet fehlt. Noch deutlicher leuchtet ihre Gemütsverfassung aus dem Gespräch mit ihrem Vater hervor, besonders aus einer der Antworten, die sie ihm gibt. Er stellt ihr die Frage, ob sie den Liebesbeteuerungen Hamlets Glauben schenke, worauf sie erwidert:

I do not know, my lord, what I should think. (I. 3. 104.)

Dieser Ausdruck innerer Unklarheit und Unsicherheit kehrt in der ganzen Szene mit jeder Äußerung Ophelias wieder – wie ein Leitmotiv. Schon in dem nachdenklichen: No more but so? klingt es an. Es versteckt sich in jenem Versprechen, das sie

dem Bruder gibt: Denn wenn sie sich vornimmt, seine Warnungen wohl im Gedächtnis zu bewahren, so spricht sie doch diesen Warnungen einige Berechtigung zu. Noch bestimmtere Form gewinnt dieses Leitmotiv in den Antworten, die sie dem Vater gibt. „What is between you? Give me up the truth", fragt Polonius, und Ophelia antwortet nicht etwa „Hamlet liebt mich", denn dessen fühlt sie sich eben nicht ganz sicher, sondern vorsichtig faßt sie die Sache rein äußerlich, objektiv:

He hath, my lord, of late made many tenders (I. 3. 99.)
Of his affection to me.

Damit kommt sie dem Vater auf halbem Weg entgegen, fordert ihn indirekt auf, ihr seine Meinung über die Angelegenheit zu sagen. Er hält denn auch nicht zurück:

„Affection! Pooh!" ruft Polonius höhnisch im Ton mitleidiger Überlegenheit,

you speak like a green girl, (I. 3. 101.)
Unsifted in such perilous circumstance.
Do you believe his tenders, as you call them?
*Oph.* I do not know, my lord, what I should think.
*Pol.* Marry, I'll teach you: think yourself a baby,
That you have ta'en these tenders for true pay,
Which are not sterling. Tender yourself more dearly;
Or — not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus — you'll tender me a fool.

Das heißt nun im Grund nichts anderes als „. . . weigh what loss your honour may sustain . . . . .", nur daß der Vater sich weniger rücksichtsvoll ausdrückt als der Bruder, und daß er auch an seine, der Familie Ehre denkt. Ophelia versteht den Vater so gut wie vorher den Bruder. Sie antwortet ganz logisch, daß ihr Liebesverkehr mit Hamlet keinerlei sittlichen Vorwurf verdiene, und daß sie allen Grund gehabt habe, Hamlets Liebeswerbungen ernst zu nehmen:

*Oph.* My lord, he hath importuned me with love (I. 3. 110.)
In honourable fashion.
*Pol.* Ay, fashion you may call it; go to, go to.
*Oph.* And hath given countenance to his speech, my lord,
With almost all the holy vows af heaven.

Es ist hier ein Crescendo für Ophelia vorgeschrieben. Wir spüren, daß sie in Erregung gerät, daß ein wenig Wärme in ihr aufflammt. Sie läßt des Vaters Einwurf unbeachtet und verfolgt mit einigem Nachdruck den eigenen Gedankengang. Kein Zweifel — sie sucht mit ängstlichem Bemühen eine Sache zu retten, an der ihr Herz hängt. Wenn sie dabei für Hamlets Ehrenhaftigkeit eintritt, so führt sie freilich nicht ihre innere Überzeugung ins Feld, sondern — das ist wohl zu beachten — sie begnügt sich mit der objektiven Feststellung von Hamlets untadeligem Verhalten. „Seinem ganzen Benehmen nach mußte ich ihm glauben", das ist es im Grunde, was sie sagen will. Aus all dem geht aber deutlich hervor, daß Ophelia angesteckt ist von den Bedenken des Bruders und Vaters, daß sie an Hamlet irre geworden.

Polonius fährt fort, ihr seine Auffassung der Sache auseinanderzusetzen. Schwelgend im Genuß der Selbstbewunderung packt er seine niedrige Weltklugheit aus:

*Pol.* I do know, (I. 3. 115.)
When the blood burns, how prodigal the soul
Lends the tongue vows: these blazes, daughter,
Giving more light than heat, extinct in both,
Even in their promise, at it is a-making,
You must not take for fire. From this time
Be somewhat scanter of your maiden presence;
Set your entreatments at a higher rate
Than a command to parley. For Lord Hamlet,
Believe so much in him, that he is young,
And with a larger tether may he walk
Than may be given you: in few, Ophelia,
Do not believe his vows; for they are brokers,
Not of that dye which their investments show,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds,
The better to beguile.

Rücksicht auf die Gefühle seiner Tochter kennt er nicht. Er denkt an sich, freut sich seiner Beredsamkeit und unfehlbaren Weisheit und reißt dem armen Kind lieblos, mit plumper Hand den

ſchönen Traum in Fetzen. Schließlich ergeht es ihm wie allen Schwätzern: Er verliert das Steuer und wird vom Strom ſeiner Rede, weit über ſein urſprüngliches Ziel hinaus, fortgeriſſen: Kurz vorher hat er ſich damit begnügt, ſeiner Tochter Zurückhaltung anzuempfehlen; jetzt verbietet er ihr ſchroff und beſtimmt jeglichen Verkehr mit Hamlet:

This is for all: (I. 3. 131.)
I would not, in plain terms, from this time forth,
Have you so slander any moment's leisure,
As to give words or talk with the Lord Hamlet.
Look to't, I charge you: come your ways.

Auf all das weiß Ophelia nichts anderes zu ſagen als:

I shall obey, my lord. (I. 3. 136.)

Soviel ſteht unzweifelhaft feſt: Ophelias Vertrauen zu Hamlet iſt durch die Bemühungen des Bruders und Vaters erſchüttert. Sie hat an Hamlets Ehrenhaftigkeit geglaubt — das geht aus ihren Worten deutlich hervor —, und ihr innerſtes Gefühl widerſtrebt der Anſicht des Vaters; aber ihr Gefühl hat nicht die Energie, ſich zu behaupten, ſich durchzuſetzen. Sie liebt Hamlet auf ihre Weiſe; aber es iſt die Liebe eines kleinen, ſchwachen Seelchens[1]). Daher zeigt ſie ſich dem Vater und Bruder gegenüber von Anfang an ſchwankend und unſicher, und ohne ernſtlichen Widerſtand weicht ſie dem Anſturm der triftigen Argumente ihrer Berater. Man rede hier nicht von Gehorſam! Wenn Energie des Fühlens in ihrem Weſen wäre, ſo könnte ſie Hamlet nicht preisgeben, wie ſie es tut; ihr Glaube an ihn, ihre Liebe würden unbeſchadet des kindlichen Gehorſams einen kräftigen Ausdruck finden.

Goethe hat Ophelia als eine zartſinnliche Natur geſchildert[2]). Ob er damit recht hat, ſoll ſpäter eingehend unterſucht werden. Doch müſſen einige Gedanken, die dieſe Frage berühren, ſchon

[1]) Vgl. a. Brandes, Shakeſpeare, S. 537, „Sie iſt ein weiches, folgſames Geſchöpf ohne Widerſtandskraft, eine Seele, die liebt, jedoch ohne die erotiſche Leidenſchaft, die Selbſtändigkeit verleiht."

[2]) Siehe o. S. 8.

jetzt entwickelt werden. Vor allem ist festzustellen, daß Ophelia nicht das naive, unwissende Kind ist, zu dem man sie vielfach hat machen wollen, sondern ein erwachsenes, entwickeltes Mädchen, das in geschlechtlichen Dingen theoretisch Bescheid weiß. Das zeigen die Antworten, die sie dem Vater und Bruder gibt, aus denen hervorgeht, daß sie den springenden Punkt überall mit Sicherheit erfaßt. Und ferner, Laertes und Polonius schlagen in ihren Warnungen einen Ton an, der nur verständlich wird, wenn man annimmt, daß Ophelia sich von Anfang an willenlos der Kraft überlassen hat, die sie zu Hamlet hinzog. Dies scheint Goethe ganz besonders auffallend gewesen zu sein, und offenbar ist er unter dem Eindruck dieses an sich richtigen Gedankens – die Wahnsinnslieder Ophelias haben außerdem mitgewirkt – zu dem Schlusse gekommen, daß Ophelia eine sinnliche Natur sei, die ihre „liebevolle Begierde" unter der Hülle des „Wohlstandes" und der Klugheit kaum zu verbergen weiß. Daß dieser Schluß unvermeidlich wäre, können wir vom Standpunkt unserer bisherigen Betrachtung nicht zugeben. Ophelia hat – darin liegt der Schlüssel zum Verständnis ihres Verhaltens – Hamlets Werbungen durchaus ernst genommen, und sofern wir ihren Worten glauben dürfen, hatte sie allen Grund dazu. Wenn sie sich also ohne Rückhalt den erwachenden Liebesempfindungen hingegeben hat, in der stillen Hoffnung, daß sie Hamlets Erwählte sei, so ist daran gar nichts Auffallendes. Laertes und Polonius trauen Hamlet nicht, wie natürlich; sie suchen daher dem Mädchen die Augen zu öffnen, ihr klarzumachen, daß sie sich in einer höchst problematischen Lage befinde. Sie, die unselbständig und von keinem kräftigen Gefühl bestimmt ist, läßt sich in ihrem Glauben an Hamlet erschüttern, fügt sich jedenfalls der höheren Einsicht ihres Vaters. Dies ist in kurzem der Sachverhalt! Irgendein Anzeichen dafür, daß Ophelias Liebesempfindungen vorherrschend sinnlicher Natur wären – das ist ja wohl Goethes Meinung – kann ich nicht entdecken.

# Akt II.

## Erſte Szene.

O, my lord, my lord, I have
been so affrighted!

**Der edle Polonius iſt eben daran, Reynaldo, der den Laertes in Paris beobachten ſoll, in ſeinen Polizeidienſt einzuweihen, da ſtürzt, zu Tode erſchrocken, Ophelia in das Gemach.**

*Pol.* . . . How now, Ophelia! what's the matter? (II. 1. 74.)
*Oph.* O, my lord, my lord, I have been so affrighted!
*Pol.* With what, i' the name of God?
*Oph.* My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced;
No hat upon his head; his stockings foul'd,
Ungarter'd, and down-gyved to his ancle;
Pale as his shirt; his knees knocking each other;
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horros, he comes before me.
*Pol.* Mad for thy love?
*Oph.* My lord, I do not know,
But truly, I do fear it.
*Pol.* What said he?
*Oph.* He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm,
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As he would draw it. Long stay'd he so;
At last, a little shaking of mine arm,
And thrice his head thus waving up and down,

He raised a sigh so piteous and profound
That it did seem to shatter all his bulk
And end his being; that done, he lets me go,
And with his head over his shoulder turn'd
He seem'd to find his way without his eyes;
For out o' doors he went without their help,
And to the last bended their light on me.

Von den Kritikern ist dieser seltsame Besuch Hamlets bei Ophelia sehr verschieden aufgefaßt worden. Manche sehen in seinem Benehmen einfach das Tun eines Geisteskranken – mit ihnen will ich nicht rechten. Andere meinen, er spiele hier, zu irgend= einem Zweck, den Wahnsinnigen. Das ist fast noch schlimmer. Denn es wirkt doch fast komisch und stimmt wenig zu dem un= verkennbaren Ernst der Situation, wenn man annehmen soll, daß Hamlet mit schauspielerischem Geschick sein Äußeres in die seiner „Rolle" entsprechende Verfassung gebracht hat, daß diese ergreifende Szene von ihm nur „gespielt"[1]) wird.

Im übrigen gehen die Ansichten der Erklärer hauptsächlich nach zwei Richtungen auseinander: Die einen denken an das Versprechen, das Hamlet dem Geist gegeben hat:

Remember thee? (I. 5. 95.)
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe. Remember thee?
Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter: yes, by heaven!

Sie rechnen also Hamlets Liebe zu den „alten, albernen Ge= schichten", die er von der Tafel der Erinnerung wischen will. „Er wird zu ihr gehen, um in der Gebärdensprache eines Wahn= sinnigen ihr zu sagen: „„Ich darf dich nicht mehr lieben!""

[1]) Vgl. Geßner, Sh.=Jhb. 20. Jg., S. 233.

Nicht die Untreue hat seine Liebe zerstört, sondern ein furchtbares Schicksal; sie soll glauben, daß es der Wahnsinn getan hat." So K. Fischer[1]). Ähnliche Gedanken finden wir bei Werder: „Was eine Blume heißt im Leben, das kann, darf, soll für ihn nicht mehr blühen, keine." .. „Die Offenbarung des Geistes ist die Verurteilung seines Daseins[2])". — Andere gehen aus von Ophelias abweisendem Verhalten und erklären die Szene als einen „Abschied aus gekränkter Liebe und verletztem Selbstgefühl". Löning[3]) hat diese Ansicht konsequent durchgeführt. Er nimmt an, daß Hamlet nach der Erscheinung des Geistes sein Liebeswerben ohne Resultat noch längere Zeit hindurch fortgesetzt habe, und daß er schließlich im charakteristischen Aufzug des vernachlässigten Liebhabers bei seiner Geliebten erscheint, um ihr eine Szene zu machen.

Gegen diese Erklärungsversuche läßt sich vor allem einwenden, daß sie die von Shakespeare gegebene dramatische Entwicklung zersplittern; sie schlagen, statt der Hauptstraße zu folgen, Seitenwege ein. Fischer vergißt völlig die Unterredung des Polonius mit seiner Tochter, ein Motiv, dessen naturgemäße Weiterentwicklung in der Frage liegt: Wie wird Hamlet auf die veränderte Haltung seiner Geliebten reagieren? Und Löning vergißt die Geistererscheinung und was damit zusammenhängt; er behandelt die Liebesgeschichte als eine Sache für sich und macht sie so zur bloßen Episode. Außerdem übersehen beide Erklärungen — wie übrigens, soviel ich sehe, alle andern — einen Punkt von fundamentaler Bedeutung. Seltsamerweise wird meistens vorausgesetzt, daß Hamlet in dieser Szene sein Verhältnis zu Ophelia abbricht, während doch ganz klar ist, daß dieses Verhältnis schon abgebrochen ist, und zwar von

---

[1]) Sh.s Hamlet, S. 150f.

[2]) Vorlesungen über Sh.s Hamlet, IX, S. 232.

Vgl. a. Werz, Shakespeare vom Standpunkt der vergl. Litgesch., S. 426. „Gegen das Gebot des Geistes gehalten, sinkt seine Liebe zu Ophelia herab zu dem Range von ‚törichten Geschichten' und ‚minder würd'gen Dingen'."

[3]) Die Hamlet-Tragödie Sh.s, S. 270.

Ophelia. Sie hat, wie wir aus ihrem eigenen Mund erfahren, in wörtlicher Ausführung des väterlichen Befehls Hamlets Briefe und Besuche zurückgewiesen[1]), und zwar, wie man voraussetzen muß, ohne jegliche Motivierung, d. h. mit einer Schroffheit und Härte, die auch einen leidenschaftlichen Liebhaber für immer abstoßen konnte. Sie also hat das Verhältnis gelöst, daran ist nichts zu deuteln. Nun frage ich: Was tut der Zurückgewiesene in solchem Fall? Oder besser: Was bleibt ihm zu tun übrig? Er wird sich um jeden Preis eine Erklärung des Verhaltens seiner Geliebten verschaffen, denn in einem solchen Fall klar zu sehen, ist unabweisbares Bedürfnis. Und auf dieses Bedürfnis einer Erklärung ist Hamlets erzwungener Besuch auf die menschlich einfachste Weise zurückzuführen. Aber sein vernachlässigtes Äußeres? Das ungeknöpfte Wams, die schmutzigen, herabhängenden Strümpfe, das ganze verstörte Aussehen? Ist das eine Folge seines Liebeskummers? Ist es denkbar, daß der stolze, aristokratische Mann in solch mitleiderregendem Zustand dem Mädchen naht, das ihn so schlecht behandelt hat?

Denken wir uns einen Zuschauer im Theater, der in der letzten Szene des ersten Aktes den Geist erscheinen sah, der Zeuge war von Hamlets furchtbarer, maßloser Erregung, der nun unmittelbar darauf, in der ersten Szene des zweiten Aktes, Ophelias Bericht von Hamlets Besuch hört: wird er einen Augenblick im Zweifel darüber sein können, daß Hamlets ganzes Wesen noch unter dem unmittelbaren Eindruck seiner jüngsten, schrecklichen Erlebnisse steht? Erkennt er nicht in Ophelias Schilderung deutlich das Bild eines Menschen, der, zu Boden geschlagen von einem furchtbaren Eindruck, nun wie ein Träumender herumgeht, eines Menschen, in dem alle Seelenkräfte so ganz und gar nach innen gerichtet sind, daß er auf alles Äußere keine Acht mehr hat? Und zu allem Überfluß hat uns der Dichter angedeutet, wie ers meint, in einer Stelle, die bis-

[1]) Vgl. II., 2. 108ff.

her meines Wiſſens nicht beachtet wurde. Er läßt Ophelien von Hamlet ſagen:

> And with a look so piteous in purport (II. 1. 82.)
> As if he had been *loosed out of hell*
> *To speak of horrors,* he comes before me.

Nun, Ophelia hat recht geſehen; Hamlet kommt ja aus der Hölle, wenigſtens hat er einen Boten der Hölle geſehen, und von ſchaudervollen Dingen könnte er ja auch ſprechen.

Wie kommt es aber, daß Hamlet gerade jetzt, in dieſer Gemütsverfaſſung, unter dem unmittelbaren Eindruck der Geiſtererſcheinung Ophelia aufſucht? Ein pſychologiſcher Zuſammenhang muß ſein, das haben unſere Hamlet-Interpreten erkannt, und um dieſen Zuſammenhang herzuſtellen, haben ſie von Hamlet verlangt, daß er um ſeiner Rachepflicht willen ſeine Liebe aufgebe. Mir ſcheint aber der Zuſammenhang zwiſchen Hamlets jüngſten Erlebniſſen und ſeinem Beſuch bei Ophelia darin zu liegen, daß die Offenbarungen des Geiſtes für ihn auch eine Erklärung für Ophelias Verhalten waren. Er hat einen ſo tiefen, niederſchmetternden Eindruck von der Schlechtigkeit der Menſchen, von der Schwachheit, Unbeſtändigkeit und Falſchheit des Weibes insbeſondere erhalten, daß er nun auch in Ophelias Handlungsweiſe nichts anderes ſehen kann als ein Zeichen weiblicher Charakterloſigkeit; und um nun darüber zu voller Klarheit zu kommen, geht er zu ihr: Er muß ihr gegenübertreten, ihr ins Auge ſehen — dann wird er alles wiſſen.

Man nennt die Beſuchsſzene konventionell „Abſchiedsſzene". Mit Recht und mit Unrecht. Denn wenn auch die Szene wirklich zu einer Abſchiedsſzene wird, ſo hat es doch keinen Sinn anzunehmen, daß Hamlet Ophelia beſucht hat, um von ihr, von ſeiner Liebe, Abſchied zu nehmen. Schließlich kommt es aber auch zunächſt gar nicht darauf an, was ihn hergeführt hat: das Entſcheidende iſt, wie der Beſuch verläuft.

Wir ſehen ſie vor ihm ſtehen, das zarte, anmutige Geſchöpf. Mit großen, furchterfüllten Augen ſtarrt ſie den Geliebten an,

der – o, namenloſer Schreck – in höchſt vernachläſſigtem, unordentlichem Aufzug erſchienen iſt. Sie ſieht in ſeinen Zügen die Spuren tiefen Seelenſchmerzes, ein ſchreckliches Erlebnis ſpiegelt ſich in ſeinem jammervollen Blick, aber ſie findet kein Wort, keine Frage, keinen Weg, ihm näher zu kommen. In einem Augenblick, wo ihr Herz ihm entgegenfliegen müßte, über kleine und große Rückſichten hinweg, fühlt ſie kaum etwas anderes als Furcht, und wenn Hamlet ſie nicht am Handgelenk feſthielte, ſo würde ſie davonlaufen. Hamlet betrachtet ſie lange, traurig, gedankenvoll. Er durchforſcht jeden Zug ihres Geſichtes und findet nichts, nichts, was ihn tröſten, ihm den Glauben an ihre treue Liebe wiedergeben könnte. Er nickt einigemal ſchmerzlich reſigniert – es iſt ſo, wie er gefürchtet hat: auch ſie iſt ſchwach, unbeſtändig, charakterlos, wie die Mutter, wie alle Weiber. Dann verläßt er ſie; kein Wort kommt über ſeine Lippen, denn hier gibt es nichts mehr zu reden. Das Lied iſt aus.

So iſt nun das Band zwiſchen den Liebenden zerriſſen. Von nun an tritt Hamlet Ophelien kaum anders gegenüber als den übrigen Mitgliedern des Königshofes. Seine Liebe verſchwindet allmählich im Dunkel der Vergangenheit, und nur manchmal mahnt ihn ein ferner Lichtſchimmer an das, was hinter ihm liegt.

Dieſe Auffaſſung von Hamlets Beſuch zeigt uns nun auch die Bedeutung der Opheliaſzenen im Organismus des Dramas. Man ſieht jetzt, was Shakeſpeare mit der Figur der Ophelia eigentlich wollte, was für eine dramatiſche Bedeutung ſie hat. Man hat den ganzen Liebesroman gewöhnlich als eine Epiſode hingenommen, und die üblichen Erklärungen laſſen auch keine andere Möglichkeit übrig. Die Bedeutung und Notwendigkeit dieſer Liebesgeſchichte liegt nun aber darin, daß Hamlet am eigenen Selbſt die Unbeſtändigkeit und Schwachheit des Weibes erlebt. Dieſer Punkt iſt von größter Bedeutung und zeigt aufs neue die unvergleichliche pſychologiſche Verarbeitung des Stoffes durch den Dichter. Denn ohne dieſe ganz per-

sönliche Erfahrung wäre Hamlets Weiberhaß nur auf das Vergehen der Mutter gestellt, d. h. auf einen einzelnen Fall, der, so tief er gerade Hamlet trifft, doch nur durch Vermittlung des ethischen Empfindens und durch die Liebe zum Vater hindurch Schmerz und Entrüstung in ihm auslöst. Nun erlebt er die traurige Geschichte seines Vaters zum Teil an sich selbst; Ophelias Handlungsweise verwundet ihn persönlich, und so verschärft sich die Entrüstung gegen die Mutter zum grimmigen Haß gegen das Geschlecht, das am Vater und an ihm sich versündigt hat.

Es ist interessant zu sehen, wie Shakespeare auch in das Verhältnis Hamlets zum Könige rein persönliche Motive eingeführt hat. Hamlets Haß gegen den Oheim ist nicht nur die Kehrseite seiner Verehrung und Pietät für den Vater, entspringt nicht nur sittlicher Entrüstung, sondern es kommt noch der ganz persönliche Groll dazu über den Mann,

. . . that hath . . . (V. 2. 64.)
Popp'd in between the election and my hopes . . . . .

Diese rein persönlichen Motive verdienen deshalb ganz besondere Beachtung, weil ohne dieselben Hamlets Weltschmerz und pessimistische Stimmung fast den Eindruck der Überspanntheit machen könnten. Sein Weiberhaß insbesondere wird erst lebendig und lebenswahr durch die Erfahrung, die er mit Ophelia macht. Nur von diesem Gesichtspunkte aus wird dann auch der furchtbare Ausbruch von Weiberverachtung und Weibersatire verständlich, der uns in einem der nächsten Abschnitte beschäftigen wird.

---

## Zweite Szene.

. . . . . your noble son is mad . . .

Polonius zweifelt nun nicht mehr daran, daß Hamlet wirklich und ernsthaft verliebt ist; aber er denkt jetzt so wenig wie früher an eine Verbindung des Prinzen mit Ophelia. Etwas anderes beschäftigt ihn. Er weiß, daß der König sich wegen der

vermeintlichen Gemütskrankheit Hamlets sehr beunruhigt, daß ihm außerordentlich viel daran liegt zu erfahren, was dem Prinzen im Gemüt liegt. Nun wird er, Polonius, den König von seiner Sorge befreien und sich so der Gunst seines Herrn aufs neue versichern. Er wird die Einzelheiten erzählen, wird im Tone biederer Geradheit berichten, wie er seine Tochter angewiesen hat, Hamlets Anträge zurückzuweisen. Wie wird da vom dunklen Hintergrund der Angelegenheit sein Bild sich leuchtend abheben als das eines vollendeten Ehrenmannes und unwandelbar treuen Dieners seines Herrn! Er ist begeistert von diesen Vorstellungen. Gleich will er zum König gehen... Doch halt! Es wird gut sein, wenn man auch materielle Beweise vorbringt! Ophelia muß einen der Liebesbriefe Hamlets ausliefern; den wird er den Majestäten vorlesen und damit den entscheidenden Trumpf ausspielen.

Die Szene vor dem König spielt sich programmäßig ab: Mit der Weitschweifigkeit, die der Bedeutung seiner Mitteilung entspricht, tut Polonius seine Meinung dar. Aber in der Unruhe seines schlechten Gewissens wagt der König kaum an eine so harmlose Ursache von Hamlets Wahnsinn zu glauben:

*King.* Do you think 'tis this? (II. 2. 152.)
*Queen.* It may be, very likely.
*Pol.* Hath there been such a time, I'd fain know that,
That I have positively said "'tis so,"
When it proved otherwise?
*King.* Not that I know.
*Pol.* Take this from this, if this be otherwise.
If circumstances lead me, I will find
Where truth is hid, though it were hid indeed
Within the centre.
*King.* How may we try it further?
*Pol.* You know, sometimes he walks four hours together
Here in the lobby.
*Queen.* So he does, indeed.
*Pol.* At such a time I'll loose my daughter to him;
Be you and I behind an arras then;
Mark the encounter; if he love her not,

And be not from his reason fall'n thereon,
Let me be no assistant for a state,
But keep a farm and carters.
*King.* We will try it.

Polonius ist tief durchdrungen von dem Gefühl seiner Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit. Er, der Scharfsichtige, hat ja in dieser Wirrnis die rechte Fährte gefunden! Und dann, der prächtige Einfall, Hamlet mit Ophelia zusammenzubringen und zu belauschen! Grund genug, sich zu bewundern! Am liebsten möchte er gleich etwas unternehmen in der Sache, um sich aufs neue von der Richtigkeit seiner Annahme zu überzeugen. Da erscheint im Hintergrund Hamlet, mit einem Buch in der Hand, lesend. Nun kann sich der Alte nicht mehr halten. Gleich will er sich an ihn machen und versuchen, etwas aus ihm herauszulocken. Fast unhöflich drängend, bittet er die Majestäten, sich zurückzuziehen und ihn gewähren zu lassen. Geschäftig nähert er sich dem Prinzen:

How does my good Lord Hamlet? (II. 2. 171)

(mit gutgespieltem herzlichen Interesse).

*Ham.* Well, God- a- mercy.

Doch nun, täppisch wie Polonius bei aller Schlauheit ist, fällt er mit der Tür ins Haus:

Do you know me, my lord?

Hamlet weiß jetzt, daß er ausgehorcht, sondiert werden soll. Der Alte hält ihn für verrückt, das zeigt seine Frage, und darin liegt für Hamlet geradezu eine Aufforderung, ihn durch eine scheinbar tolle und sinnlose Antwort zu verblüffen und in seiner Meinung zu bestärken:

Excellent well; you are a fishmonger.

Aber diese Antwort ist nur scheinbar sinnlos; denn in dem Wort „fishmonger" versteckt sich wahrscheinlich die Bedeutung „Kuppler"[1]), und damit bekommen Hamlets Worte einen tiefversteckten Sinn. Er ist, wie Fischer sehr einleuchtend sagt,

[1]) Siehe Dowdens Hamletausgabe, S. 70. Anm.; Delius Sh.s Werke II, S. 380.

Polonius nicht deshalb gram, „weil dieser aus väterlicher Sorge seinen Liebeshandel mit Ophelia untersagt und die letztere ermahnt habe, seine Besuche und Briefe abzulehnen. Wie Hamlet die Sache nimmt, hat Polonius aus dienstbeflissener Unterwürfigkeit gehandelt. Um den Majestäten zu gefallen, war er bereit, die Liebe der Tochter und damit sie selbst aufzuopfern“ [1]). Dazu stimmt auch die spätere Stelle:

*Ham.* O Jephthah, judge of Israel, what a treasure hadst thou! (II. 2. 428.)

Polonius „ist in Hamlets Augen die Karikatur eines Jephtha“ [2]).

*Pol.* Do you know me, my lord? (II. 2. 173.)

*Ham.* Excellent well; you are a fishmonger.

Auf Polonius' Remonstration

*Not I*, my lord.

antwortet er

Then I would you were so honest a man.

„Nun, wenn du kein Kuppler bist,“ — das liegt in dem then — „so wollte ich, du wärest so ehrlich wie ein Kuppler.“ Er kennt seinen Mann! Dann gehen seine Gedanken mehr ins Allgemeine:

*Pol.* Honest, my lord? (II. 2. 177.)

*Ham.* Ay, sir; to be honest, at this world goes, is to be one man picked out of ten thousand.

*Pol.* That's very true, my lord.

*Ham.* For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god[2]) kissing carrion, — Have you a daughter?

*Pol.* I have, my lord.

*Ham.* Let her not walk i' the sun: conception is a blessing; but not as your daughter may conceive: — friend, look to 't.

Hamlet spricht hier Gedanken aus, die ihn innerlich stark bewegen, die sich in seinem Hirn zum Wort drängen, Gedanken, die aus seiner pessimistischen Stimmung herauswachsen. Aber er spricht sie so aus, daß sein Gegenüber ihn nicht versteht: Er wirft dem Polonius nur einzelne Glieder einer Gedankenkette zu, mit denen dieser nichts anzufangen weiß. Fügt man

[1]) K. Fischer, S. 230.

[2]) Dowden hat .. a good .... Ich folge hier der Lesart Deightons.

die fehlenden Zwischenglieder ein, so läßt sich Hamlets Gedankengang etwa in folgender Weise paraphrasieren: „Wie solltest du auch ehrlich sein? Wir leben ja in einer Welt, in der der Ehrliche ein Auserwählter unter Zehntausend ist, in einer Welt, in der das Schlechte herrscht, in der jedenfalls das Gute und Schöne sich überall berührt mit dem Schlechten und Abscheulichen." Dieser Gedanke verdichtet sich ihm nun zu dem Bild der Sonne, die in einem toten Hund Maden ausbrütet — eine Göttin, die Aas küßt! „Und in einer solchen Welt" — damit wendet er sich wieder an Polonius — „in einer solchen Welt tut allerdings ein besorgter Vater am besten, wenn er seine Tochter gar nicht mehr in die Sonne hinausläßt." Mit dieser Wendung spielt Hamlet wieder auf die Rolle an, die Polonius zwischen ihm und Ophelia gespielt hat. Er hat, wie das schon der Ausdruck fishmonger = Kuppler deutlich zeigt, die Wahrheit erraten. Darum empfiehlt er nun dem Vater in ironischer Übertreibung, seine Tochter zu Hause einzusperren, damit ja ihre Ehre nicht leide.

Hier und im weiteren Verlauf der Unterredung mit Polonius sehen wir — zum erstenmal! — wie Hamlet es darauf anlegt, für wahnsinnig gehalten zu werden, und wie er dabei verfährt: Er stellt sich nicht eigentlich wahnsinnig; sondern er sucht nur durch allerlei dunkle, im Grund jedoch stets sinnvolle Reden den anderen in seiner *vorgefaßten Meinung* zu bestärken. Und zwar tut er das mit einer gewissen Liebe: Es macht ihm offenbar Spaß, den Narren zum Narren zu haben.

Bevor wir weitergehen, wollen wir noch einen Blick auf den Liebesbrief Hamlets werfen, den Polonius den Majestäten vorliest.

Die Anrede ist in dem schwülstigen Stil der Zeit gehalten und bedeutet eine bei Hamlet allerdings verwunderliche Konzession an den Zeitgeschmack oder vielleicht auch eine Konzession an den Geschmack Ophelias:

> To the celestial and my soul's idol, the most beautified Ophelia, . . . in her excellent white bosom, these, etc. (II. 2. 109.)

Aber in dieſem Ton geht es nicht weiter. Das nun folgende Verschen klingt ganz anders, treuherzig, einfach:

Doubt thou the stars are fire; (II. 2. 116.)
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love.

Es iſt nichts Bedeutendes, Tiefes, und will es nicht ſein. Das Mädchen ſoll eben die Freude haben, ſich angedichtet zu ſehen. Hamlet ſelbſt iſt von ſeiner Reimerei offenbar nicht befriedigt. Er fühlt, daß es ihm nicht gelungen iſt, das auszudrücken, was er ausdrücken wollte, und ſo fügt er in ſchlichter Proſa hinzu:

O dear Ophelia, I am ill at these numbers; I have (II. 2. 120.)
not art to reckon my groans; but that I love thee best, O most best, believe it. Adieu.

Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him.
HAMLET.

Wie manche Hamletforſcher es fertig gebracht haben, aus dieſem Briefchen herauszuleſen, daß es Hamlet mit ſeiner Liebe nicht Ernſt ſei, iſt wirklich unverſtändlich. Ich kann nichts anderes darin finden als die Sprache einer vielleicht nicht leidenſchaftlichen, aber warmen und ehrlichen Liebe.

# Akt III.

## Erſte Szene.

. . . . Go to, I'll no more on't; it hath made me mad.
I say we will have no more marriages . . . . .

Hamlets ſeltſam verändertes Weſen hält den König noch immer in nervöſer Unruhe. Darum ſollen jetzt Roſenkranz und Güldenſtern verſuchen, etwas aus ihm herauszubringen.

Hamlet iſt auf ſeiner Hut. Er ſieht es ihnen an, daß ſie beauftragt ſind, ihn auszukundſchaften, wie vorhin Polonius. Aber er behandelt ſie ganz anders als dieſen. Mit raſchem, geſchicktem Griff reißt er ihnen die Maske ab, ſo daß ſie beſchämt und verwirrt mit ihren wahren Geſichtern vor ihm ſtehen und ihre Abſicht aufgeben müſſen. Dann ſpricht er ihnen ſehr offen von ſeinem Seelenzuſtand ohne den leiſeſten Verſuch, ſie durch ſonderbare, unverſtändliche Reden zu täuſchen, nur immer bemüht, den Grund ſeiner Verſtimmung – alſo gerade das, was ſie erkunden wollten – zu verbergen. Dies alles iſt nicht dazu angetan, den beiden die Theorie des Polonius zu beſtätigen. Da ſie aber, als die jämmerlichen Durchſchnittsköpfe, die ſie ſind, mit dem, was Hamlet ihnen geſagt hat, nichts anzufangen wiſſen, ſo kommen ſie ganz natürlich zu der Verlegenheits-hypotheſe, daß ſeinem Benehmen „verſtellter Wahnwitz“ („a crafty madness“) zugrunde liegen müſſe. Dem Könige bleibt nun nichts anderes übrig, als dem Auskunftsmittel näherzutreten, das Polonius vorgeſchlagen hat: Eine Zuſammenkunft Hamlets mit Ophelia zu arrangieren und die Unterhaltung der beiden zu belauſchen. Ophelia wird alſo in der Halle, wo Hamlet

oft ſtundenlang umhergeht, mit einem Gebetbuch in der Hand als Verſuchsobjekt aufgeſtellt, während der König und Polonius, hinter dem Wandteppich verſteckt, das Experiment beobachten.

Vielleicht hat keine der Opheliaſzenen den Interpreten ſoviel zu ſchaffen gemacht, wie gerade dieſe. Die Schwierigkeit liegt darin, Hamlets ſchroffes Auftreten genügend zu motivieren; zu erklären, warum er gegen Ophelia einen ſo bitteren, ja verletzenden Ton anſchlägt. Es gibt eine ſehr einfache Löſung der Frage: Man verdammt Hamlets Benehmen als „unbeſchreiblich häßlich" und führt es auf angeborene Herzloſigkeit zurück. Natürlich läßt man dann auch an ſeiner Liebe und ſchließlich an ſeiner ganzen ſittlichen Perſönlichkeit nicht mehr viel Gutes. Wahrſcheinlich iſt aus dieſer Betrachtungsweiſe der Typus des „meſchanten Hamlet" entſprungen, der in der Literatur eine ziemliche Rolle ſpielt[1]).

Andrerſeits hat man verſucht, Hamlets auffallendes Benehmen aus der äußeren Situation zu erklären, und dieſen Weg ſind die allermeiſten Interpreten gegangen. Hamlet weiß, daß er belauſcht wird, er ſieht, daß Ophelia ſich zum Werkzeug gegen ihn gebrauchen läßt; ſo erklärt ſichs leicht, daß er ſie ſchlecht behandelt. Aber, woher weiß er, daß er belauſcht wird? Es gibt zwei Lesarten: Entweder, er durchſchaut mit ſeinem eminenten Spürſinn den Anſchlag der Gegner, oder dieſe haben ſich durch irgendeine Ungeſchicklichkeit verraten; Hamlet ſieht etwa „bei einer zufälligen Wendung die ſpitze Naſe des Kämmerers hinter einer Säule hervor-, oder durch einen Vorhang hindurchſtechen"[2]). Löning[3]) und Kuno Fiſcher[4]) ſind Annahmen dieſer Art mit aller Entſchiedenheit entgegengetreten, und in-

[1]) Vgl. o. S. 6.

[2]) Conrad, Shakeſpeares Selbſtbekenntniſſe, S. 274.

[3]) Löning, S. 275 „. . . . ſo allgemein dieſe Annahme verbreitet iſt, ſo grund- und haltlos iſt ſie . ."

[4]) Fiſcher, S. 241 „. . . . Dieſe Szene iſt von König Claudius und Polonius vorbereitet und belauſcht. Dies weiß Ophelia, nicht aber Hamlet. Daß auch dieſer es weiß und demgemäß Ophelia als Aushorcherin nimmt und behandelt, iſt von Shakeſpeare durch nichts angedeutet . . . ."

ſofern mit Recht, als keine Äußerung Shakeſpeares unzweideutig darauf hinweiſt, daß Hamlet in der Tat den wahren Sachverhalt erkannt hat. Anfänglich tritt er Ophelia ſicher, durchaus unbefangen und ohne Argwohn gegenüber. „Soft you now! The fair Ophelia!“, ruft er, als er ſie erblickt, „Nymph, in thy orisons be all my sins remember'd“. Das deutet doch darauf hin, daß er die Horcher nicht geſehen hat, daß er nicht einmal die Maske ſieht, die ſie trägt. Aber das muß man zugeben: Auffällig kann es ihm doch wohl ſein, daß Ophelia gerade dieſen Platz für ihre Andacht gewählt hat. Zum mindeſten liegt der Gedanke nahe, daß ſie ihn treffen, ihn ſprechen will. Dann darf man nicht vergeſſen, daß die Geſchöpfe des Königs nun ſchon zweimal den Verſuch gemacht haben, ihn auszuholen. Er hat alſo gewiß allen Anlaß, wachſam und mißtrauiſch zu ſein. Nun führt ihn ſein Geſpräch mit Ophelia auch auf Polonius, und da iſt es recht wohl möglich, daß ihm der Gedanke durch den Kopf fährt, der alte Schleicher könnte irgendwo verborgen ſein und zuhören. Where 's your father? fragt er Ophelia.

*Oph.* At home, my lord. (III. 1. 134.)
*Ham.* Let the doors be shut upon him, that he may play the fool no where but in's own house.

Soweit kann man vielleicht noch auf ſicherem Boden gehen. Darüber hinaus führen nur Hypotheſen, die man keinesfalls als Grundlage für die pſychologiſche Erklärung der Szene benützen darf.

Soviel ich ſehe, haben in der neueren Hamlet-Literatur nur Löning und Kuno Fiſcher die vorliegende Szene erklärt, ohne von der Annahme Gebrauch zu machen, daß Hamlet die Abſicht ſeiner Gegner und damit die Rolle, welche Ophelia ſpielt, durchſchaut hat. Für Fiſcher wird die Szene zu einer Fortſetzung und Erläuterung jener pantomimiſchen Abſchiedsſzene, und damit zu einer Variation über das Thema: „Ich darf dich nicht mehr lieben“. Hamlet kleidet „ſeinen Abſchied von Ophelia aus der Gebärdenſprache in die beredteſten Worte, ohne ſein

Geheimnis zu verraten: ‚Geh in ein Kloſter!'[1])" Den Gedankengang dieſer Auffaſſung haben wir ſchon früher abgelehnt, und damit ſcheidet ſie aus unſerer Betrachtung aus. Lönings Behandlung der Szene krankt an demſelben Fehler wie ſeine Behandlung der Abſchiedsſzene: Er trennt die Liebesgeſchichte faſt völlig vom Stamm der Handlung, drückt ſie zur Epiſode herab und ſieht daher die Sache nur von einer Seite. Das Motiv von Hamlets Benehmen iſt, ſo ſagt er, „lediglich in ſeinem Bedürfniſſe zu ſuchen, ſich an der Geliebten, durch deren Zurückhaltung (sic!) er ſich ſo ſchwer gekränkt fühlt und die zu lieben er ſich nicht mehr eingeſtehen will, in ſeiner Weiſe dadurch zu rächen, daß er ihr in bitteren, verletzenden Sarkasmen ihr Benehmen gegen ihn zu Gemüt führt, daß er ihr in ſolcher Form die Wahrheit ſagt. Wie ſpäterhin dem König und dann der Königin, ſo will er hier Ophelien einen Spiegel vorhalten, aber, entſprechend ſeiner choleriſchen Erbitterung gegen ſie, einen Hohlſpiegel, der nur Zerrbilder wiedergibt; er hat recht die Abſicht, ſie zu kränken."

Den richtigen Geſichtspunkt für die Betrachtung der Szene hat uns Shakeſpeare ſchon in dem Ausruf „the fair Ophelia!" gegeben. Wie ſeltſam fremd, wie kühl klingt das! Man möchte glauben, Hamlet habe irgendeine gleichgültige Perſon vor ſich, und nicht das Mädchen, das er geliebt hat. „The fair Ophelia!" Überraſchung über ihre Anweſenheit, äſthetiſches Wohlgefallen an dem reizenden Bild, das er vor ſich ſieht — mehr läßt ſich in dieſen Ausruf nicht hineinlegen. Mir ſcheint, ſchon hier wird ganz deutlich, daß Hamlet innerlich nicht mehr mit ſeiner Liebe beſchäftigt iſt. Die Sache iſt für ihn erledigt, er hat ſich, wenn auch unter bitteren Schmerzen, damit abgefunden, daß ſie nicht anders iſt als die anderen Weiber, und ſo iſt er ihr ſchon jetzt innerlich fremd geworden. Trotzdem wirkt ihr Bild noch immer ſtark auf ihn, aber, wie etwa jene venezianiſchen Schönen eines Palma Vecchio auf uns wirken, nur durch die Form, nicht

[1]) K. Fiſcher, S. 242.

[1]) Löning, S. 276.

durch den ſeeliſchen Gehalt[1]). Sie lebt in ſeinem Bewußtſein nur noch als „the fair Ophelia“. Sogar in dem Augenblick, da er erfährt, daß ſie geſtorben iſt, ſteigt daher zunächſt, ganz objektiv geſehen, das ſchöne Frauenbild vor ihm auf, und ſein künſtleriſches Wohlgefallen findet auch hier den charakteriſtiſchen Ausdruck: „What, the fair Ophelia?“

Aber das iſt nur *eine* Seite der Sache. Hamlet hat erkannt, daß ſein Liebesverhältnis zu Ophelia für immer zerſtört iſt, und damit iſt die Liebe in ihm als beſtimmendes Motiv für die Entſchlüſſe des Lebens ausgeſchaltet. Im übrigen wußte Shakeſpeare, daß eine Liebe, die den Menſchen im Innerſten erfaßt hat, ſich nicht von heute auf morgen aus dem Herzen reißen läßt. Darum, ſo ſehr es manchmal den Anſchein hat, als ſei die Liebe zu Ophelia Hamlets Bewußtſein völlig entſchwunden, als Unterſtrömung iſt ſie doch noch in ſeinem Seelenleben vorhanden, und, wie ein Fremdkörper, der im Organismus eingeſchloſſen iſt, quält ſie ihn heftig von Zeit zu Zeit. Dann wachen ſüße und ſchmerzliche Erinnerungen in ihm auf und mahnen ihn an vergangene glückliche Tage; eine leidenſchaftliche Erregung durchzittert ihn, und in einem ſolchen Augenblick entringt ſich ihm, wie ein Schmerzensſchrei, das erſchütternde Geſtändnis:

> I loved Ophelia; forty thousand brothers could not, with all their quantity of love, make up my sum. (V. 1. 291.)
>
> * * *
>
> *Oph.* Good my lord, How does your honour for this many a day? (III. 1. 90.)
> *Ham.* I humbly thank you; well, well, well.

Well, well, well .... die Wiederholung deutet auf leiſe Ironie hin: „Warum ſollte mirs nicht gut gehen?“ Und nun kommt Ophelia zur Sache, das heißt, zu *ihrer* Sache; denn ganz offenbar hat ſie ſich vorgenommen, die Situation, in die man ſie

[1]) H. Türck, Das pſychologiſche Problem in der Hamlet-Tragödie, S. 51 f. „Ophelia bleibt ſchön, entzückend ſchön, auch wenn erkannt wird, daß ſie nicht die Seele einer Göttin, ſondern nur die eines ſchwachen Mädchens hat.“

hineingezwungen, in eigener Angelegenheit auszunützen. Sie hat die Liebespfänder mitgebracht, die Hamlet ihr einst verehrt. Die wird sie ihm zurückgeben, und sie hofft im stillen, daß sich daran manches „wie?" und „warum?", manch zarte Antwort und manch warmer Blick knüpfen wird. Vielleicht wendet sich noch alles zum besten! Man wird sich aussprechen, sich versöhnen; der Vater glaubt an Hamlets ehrliche Liebe, die Königin hat offenbar ihre Freude an der Wahl des Sohnes – wer will sich ausmalen, was für Herrlichkeiten die Zukunft aus ihrem dicken Reisesack auspacken wird? Armes Kind!

*Oph.* My lord, I have remembrances of yours, (III. 1. 93.)
That I have longed long to re-deliver;
I pray you now, receive them.

Eine weniger feinfühlige und scharfsichtige Natur als Hamlet hätte merken müssen, daß das ein Anknüpfungsversuch ist. Ophelia hätte die Sachen ja ebensogut schicken können. Warum sie persönlich übergeben, warum viele Worte darüber verlieren, wenn man doch miteinander fertig ist? Das fühlt Hamlet sofort, und seine Antwort will entsprechend gewürdigt sein:

No, not I; (III. 1. 95.)
I never gave you aught.

Das ist nun nichts anderes als eine Abweisung, und zwar eine Abweisung, so schroff und kalt, so entschieden, daß man schon jetzt zu der Überzeugung kommen muß: Hamlet ist fertig, innerlich fertig mit dem Mädchen.

No, not I;
I never gave you aught.

Eigentlich ist mit dieser Antwort jede weitere Diskussion abgeschnitten, und offenbar hat Hamlet das beabsichtigt. Ophelia versteht wohl die Abweisung. Aber da sie nicht ahnt, wie weit es schon mit ihm gekommen ist, nicht ahnt, daß es sich bei ihm um ein Wiederanknüpfen der zerrissenen Fäden nicht mehr handelt, so unterlegt sie seiner Antwort nur Ärger und Verstimmung und versucht nun, durch liebevolles Entgegenkommen

ihn zu versöhnen. Sie bemüht sich, soweit ihre weibliche Zurückhaltung das zuläßt, ihm anzudeuten, daß ihre Zuneigung zu ihm fortbesteht:

*Oph.* My honour'd lord, you know right well you did; (III. 1. 97.)
And, with them, words of so sweet breath composed
As made the things more rich; their perfume lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
There, my lord.

Sie gibt sich den Anschein, als hätte sie sich mit der Tatsache abgefunden, daß Hamlet sie nicht mehr liebt, und läßt durchblicken, wie sehr sie das bedauert, wieviel seine Geschenke, der Verkehr mit ihm ihr wert waren. Das Ganze ist ein zwar zartes, aber nicht mißzuverstehendes Liebesgeständnis, darauf angelegt, Hamlet zu einer Erwiderung „ad rem" zu veranlassen.

*Ham.* Ha, ha! are you honest? (III. 1. 103.)
*Oph.* My lord?
*Ham.* Are you fair?
*Oph.* What means your lordship?
*Ham.* That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.
*Oph.* Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty.
*Ham.* Ay, truly; for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd than the force of honesty can translate beauty into his likeness; this was sometime a paradox, but now the time gives it proof. I did love you once.

Eine seltsame Antwort auf Ophelias zarte Avancen! Das gute Kind ist ganz verdutzt: **My lord? What means your lordship?** Man sieht, Hamlets Fragen machen ihr durchaus den Eindruck des Zusammenhangslosen, Unvermittelten, sie hat keine Ahnung davon, wo er hinaus will. Es steigt vielleicht schon jetzt die Befürchtung in ihr auf, daß hier der Wahnsinn redet. Aber sie faßt sich rasch und bemüht sich, auf Hamlets neuen Gedankengang einzugehen, um ihn nicht zu reizen, um ihn ja nicht von sich wegzustoßen.

Man hat geglaubt, Hamlets Frage: „Are you honest?“ in irgendeinen unmittelbaren Zusammenhang mit der vorhergehenden Äußerung Ophelias bringen zu müssen. Etwa dadurch, daß man honest (hier natürlich = chaste, virtuous) in der Bedeutung true, fair dealing nahm, was sprachlich wohl angeht. „Bist du ehrlich gegen mich?“, fragt Hamlet, indem er sie scharf fixiert, weil er erkannt hat, daß sie sich von seinen Feinden als Werkzeug gebrauchen läßt. Eine andere Erklärung läßt dem Wort honest die Bedeutung „sittsam“: Da Ophelia „darauf besteht, ihm die Geschenke“ — zur Wahrung ihrer Tugend, wie Hamlet meint — zurückzugeben, so wirft er ihr mit höhnischem Lachen die verletzende Frage hin: ‚Ha, ha! seid ihr tugendhaft?‘ d. h. ja, ja! ich weiß, ihr seid schrecklich tugendhaft[1])!“

Die erste Erklärung widerspricht den grundlegenden Voraussetzungen, von denen wir bei der Betrachtung dieser Szene ausgehen, und gegen die zweite läßt sich einwenden, daß Hamlet doch wohl kaum so töricht sein dürfte, zu meinen, Ophelia wolle die Geschenke zur „Wahrung ihrer Tugend“ zurückgeben. Dagegen könnte man die Erklärung Werders[2]) gelten lassen: Hamlet empfindet den Vorwurf der „unkindnes“, den sie ihm macht, als heuchlerische Verdrehung der Wahrheit. Denn sie ist es ja, die sich lieblos gegen Hamlet benommen hat; die Schuld an Hamlets verändertem Benehmen muß sie sich selbst zuschreiben.

Die ursprüngliche und wesentliche Bedeutung von honest in dieser Stelle ist aber doch „tugendhaft“. Das zeigt deutlich die Lesart der ersten Quarto, wo die Reihenfolge der Fragen vertauscht ist, also die Frage „are you fair“ vorangeht[3]). Diese Frage kann nun in keinerlei unmittelbarem Zusammenhang mit der vorhergehenden Replik Ophelias stehen, hat also für sich genommen so wenig einen Sinn, wie die Frage „are you

[1]) Löning, S. 277.

[2]) Vorlesungen über Sh.s Hamlet, IX.

[3]) Siehe W. Vietor, Hamlet Parallel-Texts, S. 133.

honest". Aber beide Fragen werden verſtändlich durch die folgende Gedankenentwicklung, auf die ſie disponierend hinweiſen. Nun hat Shakeſpeare bei der Umarbeitung der erſten Quarto[1]) jenes „are you fair" offenbar als zu unvermittelt und abrupt empfunden und darum die Frage „are you honest" vorausgeſtellt, die auch ohne Beziehung auf das Folgende als Antwort auf Ophelias Worte einen Sinn bekommt, ſobald man honest gleich „ehrlich" nimmt.

Ophelias Annäherungsverſuch läßt ſich kurz mit den Worten umſchreiben: „Ich liebe dich ja noch immer und du liebſt mich; willſt du nicht wieder gut ſein?" Der Paſſus „are you honest? . . . . . " bis „I loved you once", in ſeiner dialogiſchen Gliederung enthält Hamlets Antwort: „Schöne Weiber haben keine Ehrenhaftigkeit in ſich, denn die Verführung, die von weiblicher Schönheit ausgeht, wird der Tugend gefährlich. Früher wäre mir dieſer Satz ſinnlos erſchienen, aber die Zeit hat gezeigt, daß er wahr iſt. D. h., ſeit ich von dem Verbrechen meiner Mutter weiß, ſeit ich mit dir ſo trübe Erfahrungen gemacht habe, kann ich keinem Weib mehr trauen, und vollends keinem ſchönen." Dieſer Satz erhält ſofort ſeine Nutzanwendung:

I did love you once[2]). (III. 1. 115.)

„Früher, da ich noch an das Weib glaubte, liebt' ich dich; heute iſt mir der Glaube, auch an *deine* Treue, verloren gegangen." Auch dies, eine in ihrer abrupten, ſcharf pointierten Form, mitleidslos ſchroffe Abweiſung: Hamlet will von Liebe nichts mehr wiſſen.

Ophelia hat ihn nicht gefaßt. Ihr fehlt der Schlüſſel zum Verſtändnis: ſie weiß ja nichts von dem Verbrechen der Königin,

[1]) Die zweite Quarto wird neuerdings als eine Umarbeitung der erſten betrachtet. Vergl. Schick, Die Entſtehung des Hamlet, Sh.-Jahrb., 38. Jahrg., S. XIII ff.

[2]) I did love you once . . did love . . iſt hier offenbar die emphatiſche Form im modernen Sinn; ſie muß es nicht ſein, nach eliſabethaniſchem Sprachgebrauch, aber der Sinn fordert ſie hier. Vgl. Franz, Shakeſpeare-Grammatik, § 442.

an deren übereilter Heirat sie offenbar keinen Anstoß genommen hat; und ihr eigenes Verschulden schlägt sie nicht hoch an, da sie ja unter dem Zwang der väterlichen Autorität gehandelt hat. Sie hat nur eins verstanden:

I did love you once,

und daran klammert sie sich jetzt; dies ist der Punkt, an dem sie ihn festhalten möchte.

*Oph.* Indeed, my lord, you made me believe so. (III. 1. 117.)

Es ist klar, was sie mit dieser Wendung will. Sie deutet an, daß sie heute nicht mehr an die Wahrheit seiner Liebe glauben kann[1]), und sie tut das, um ihn herauszufordern, um ihn zu näherem Eingehen auf die brennende Frage anzuregen.

Aber die Frage, die Ophelia so sehr am Herzen liegt, die Frage, ob das Verhältnis wieder zurecht gerückt werden könnte, ist für Hamlet erledigt, weil er Ophelien nicht mehr trauen kann. Daß sie die Sache nun eigentlich herumdreht, daß sie einen leisen Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Liebe äußert, das erfüllt ihn mit jener eigentümlich bitteren Stimmung, wo den Menschen das Lachen ankommt, im tiefsten Seelenschmerz, wo er nur noch in Hohn und Ironie sich äußern kann.

*Ham.* You should not have believed me; for virtue (III. 1. 118.)
cannot so inoculate our old stock but we shall
relish of it; I loved you not.

„Wir Männer sind ja alle so schlecht, daß du klüger daran getan hättest, mir nicht zu glauben; ich habe dich nicht geliebt." — Mit bitterster Ironie sagt er es.

Besäße Ophelia irgend Feingefühl, verstünde sie in Hamlets Seele zu lesen, so hätte sie gerade aus dieser Äußerung heraushören müssen, wie tief er sie geliebt hat. Aber sie hört nur die brüske Bestätigung ihrer durch Vater und Bruder wachgerufenen Befürchtungen, und sie gibt nun alles verloren.

*Oph.* I was the more deceived! (III. 1. 121.)

[1]) Das geht deutlich aus der Form ihrer Antwort hervor: you **made** we believe so (Praeteritum!). You **have made** me believe so würde ihren Worten einen ganz anderen Gehalt geben.

Hamlet ist nun im Zug. Der schmerzliche Ärger über das Mädchen, das ihn so gar nicht verstanden hat, Mitleid zugleich mit dem gutmütigen, schwachen Wesen, das ihn fassungslos, ängstlich anstarrt, die trüben Gedanken dann, die aus seiner schwermütigen, verbitterten Stimmung herausfließen, all das rinnt zusammen zu einem heftigen Ausbruch des Pessimismus und Weltschmerzes.

Sein Thema ist: „wir wollen nichts mehr vom Heiraten wissen". In der Behandlung dieses Themas gibt er Ophelia eine alle Gesichtspunkte erschöpfende Antwort auf ihre Annäherungsversuche, eine Antwort freilich, die ihr völlig unverständlich bleibt.

Sein erstes Argument gegen das Heiraten ist eines, das man bei jedem konsequenten Pessimisten findet:

> *Ham.* Get thee to a nunnery; why wouldst (III. 1. 122.)
> thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent
> honest: but yet I could accuse me of such things that it
> were better my mother had not borne me. I am very
> proud, revengeful, ambitious; with more offences at my
> beck than I have thoughts to put them in, imagination
> to give them shape, or time to act them in. What should
> such fellows as I do crawling between heaven and earth?
> We are arrant knaves all; believe none of us. Go thy
> ways to a nunnery. Where's your father?
>
> *Oph.* At home, my lord.
>
> *Ham.* Let the doors be shut upon him, that he may
> play the fool no where but in's own house. Farewell.
>
> *Oph.* O, help him, you sweet heavens!

Die Menschen — und er schließt sich selbst geflissentlich mit ein — haben alle so wenig Kraft zum Guten und so viel Neigung zum Bösen, daß es besser wäre, wenn die Gattung nicht mehr fortgepflanzt würde.

Nach einem Ausfall auf Polonius, vielleicht angeregt durch den Gedanken: **believe none of us** — Ophelia glaubt ja niemand so unbedingt wie ihrem Vater — kehrt er zu seinem Thema zurück:

*Ham.* If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry: be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go; farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool; for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go; and quickly too. Farewell. (III. 1. 139.)

*Oph.* O heavenly powers, restore him!

*Ham.* I have heard of your paintings too, well enough; God has given you one face, and you make yourselves another: you jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't; it hath made me mad. I say, we will have no more marriages; those that are married already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go. [*Exit.*

Das heißt: wenn ein Mädchen keusch und rein ist, so tut sie doch besser, nicht zu heiraten, weil sie sonst der Verleumdung in keinem Fall entgeht. Im übrigen sind die Weiber schlecht, und ein gescheiter Mann wird nicht heiraten, weil er weiß, daß er betrogen wird. — Schließlich münden seine Ausführungen in eine grimmige Satire auf weibliche Eitelkeit, Scheinheiligkeit und Heuchelei, und mit der oft wiederholten Nutzanwendung: „go to a nunnery" schließt er und verläßt Ophelia.

Das alles wird in überaus scharf geschliffener, geistsprühender Form vorgebracht, mit einer Heftigkeit und Leidenschaft, die sich von Wort zu Wort steigert.

Ophelia entnimmt Hamlets Reden nur eines: er ist wahnsinnig! Und nun bricht sie in eine rührende Klage aus über den Verlust des Geliebten.

*Oph.* O, what a noble mind is here o' erthrown! (III. 1. 158.)
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;
The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion, and the mould of form,
The observed of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,

Like sweet bells jangled out of tune, and harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy; Oh, woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!

Sieht man auf die ganze Szene zurück, ſo könnte man dazu kommen, zu fragen, warum Hamlet direkt auf die Liebesaffäre nicht eingeht, warum er Ophelia wegen ihres Verhaltens nicht zur Rede ſtellt. — Einmal iſt er zu ſtolz dazu — man darf nicht vergeſſen, daß er der abgewieſene Liebhaber iſt — und dann, wenn auch der bittere, verletzende Ton ſeiner Rede verrät, daß der Schmerz um den Verluſt der Geliebten, um den Verluſt des Menſchen ihn aufs neue ergriffen hat, im Grund iſt die Sache für ihn abgetan, er iſt innerlich fertig damit, ſoweit man eben mit einem derartigen Erlebnis in kurzer Zeit fertig werden kann.

## Zweite Szene.

You are merry, my lord.

Noch ſteht es für König Claudius nicht unzweifelhaft feſt, daß Hamlet um ſein Verbrechen weiß. Aber er hegt die ſchlimmſten Befürchtungen; eine wahnſinnige Angſt hat ihn gepackt, und er hat nur den einen Gedanken, den unheimlichen Menſchen ſo raſch als möglich vom Hofe zu entfernen. Nach England ſoll er geſandt werden unter dem nächſten, beſten Vorwand[1]). Die neuen Eindrücke der Reiſe werden günſtig auf ſeinen Gemütszuſtand wirken, ſo motiviert der König ſeinen Entſchluß Polonius gegenüber. Dieſer hält noch immer an ſeiner Theorie feſt: „Der erſte Grund und Urſprung ſeines Kummers entſprang verſchmähter Liebe.“ Um die Richtigkeit ſeiner Auffaſſung zu beweiſen, ſchlägt er dem König vor, ein letztes Experiment mit Hamlet zu machen. Diesmal ſoll die Königin verſuchen, etwas aus ihm herauszubringen. Polonius ſelbſt wird wieder die Rolle des Horchers übernehmen.

[1]) III. 1. 176.

Hamlet iſt indeſſen auch an der Arbeit. Alle Vorbereitungen ſind getroffen für die Aufführung des Schauſpiels, deſſen Spitze ſo ſcharf auf des Königs Gewiſſen zielt, daß Hamlet zuverſichtlich hofft, der Verbrecher werde ſeine Schuld irgendwie verraten. Auch Ophelia iſt anweſend und ſpricht bei dieſer Gelegenheit den einſtigen Geliebten zum letztenmal.

Die Art, wie Hamlet ihr entgegentritt, beweiſt die zunehmende Entfremdung zwiſchen den beiden. Von den ſchlüpfrigen Scherzen, die ſich Hamlet Ophelia gegenüber geſtattet — wohl um ſeine übergroße innere Erregung zu maskieren — ſagt Brandes[1]): „Repliken, wie Hamlet ſie hier hat, konnten um das Jahr 1602, ohne zu verletzen, von einem jungen Prinzen zu einer ehrbaren Hofdame geſagt werden". Gewiß! Sogar zu einer Geliebten. Aber auch wenn wir annehmen, daß Hamlets Zynismen Ophelia nicht verletzen mußten; ſo zeigt doch der Ton, in dem er ſpricht, wie weit er von ihr entfernt iſt.

Im übrigen dreht ſich in der kurzen Unterhaltung mit Ophelia bei ihm alles um das alte Thema: das Verbrechen ſeiner Mutter. Nur wenige Anſpielungen gelten Ophelia allein. Sie verſteht ihn jetzt ſo wenig wie früher, behandelt ihn wie einen Kranken, freundlich, nachſichtig.

Grelle Lichter erhellen die Kluft, die dieſe beiden Menſchen trennt: Während Hamlet hinter verzweifelten Späßen voll tödlicher Ironie ſeinen Gemütszuſtand verbirgt, ſagt ihm Ophelia: „Ihr ſeid vergnügt, mein Prinz."

*Danish march. A flourish. Enter* King, Queen, (III. 2. 100.)
Polonius, Ophelia, Rosencrantz, Guildenstern, *and others.*

*King.* How fares our cousin Hamlet?

*Ham.* Excellent, i' faith; of the chameleon's dish: I eat the air, promise-crammed; you cannót feed capons so.

*King.* I have nothing with this answer, Hamlet; these words are not mine.

*Ham.* No, nor mine now. — [To *Polonius*] My lord, you played once i' the university, you say?

[1]) G. Brandes, Shakeſpeare, S. 536.

*Pol.* That did I, my lord, and was accounted a good actor.

*Ham.* And what did you enact?

*Pol.* I did enact Julius Cæsar; I was killed i' the Capitol; Brutus killed me.

*Ham.* It was a brute part of him to kill so capital a calf there. — Be the pleyers ready?

*Ros.* Ay, my lord; they stay upon your patience.

*Queen.* Come hither, my dear Hamlet, sit by me.

*Ham.* No, good mother, here's metal more attractive.

*Pol.* [to *the King*] O, ho! do you mark that?

*Ham.* Lady, shall I lie in your lap?

[*Lying down at Ophelia's feet*].

*Oph.* No, my lord.

*Ham.* I mean, my head upon your lap?

*Oph.* Ay, my lord.

*Ham.* Do you think I meant country matters?

*Oph.* I think nothing, my lord,

*Ham.* That's a fair thought to lie between maids' legs.

*Oph.* What is, my lord?

*Ham.* Nothing.

*Oph.* You are merry, my lord.

*Ham.* Who, I?

*Oph.* Ay, my lord.

*Ham.* O God, your only jig-maker. What should a man do but be merry? for, look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours.

*Oph.* Nay, 'tis twice two months, my lord.

*Ham.* So long? Nay, then, let the devil wear black, for I'll have a suit of sables. O heavens! die two months ago, and not forgotten yet? Then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year: but, by'r lady, he must build churches then; or else shall he suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is "For, O! for, O! the hobby-horse is forgot."

„Meintet Ihr, ich wollte mich Euch bäuriſch auf den Schoß ſetzen?" So überſetzt L. Seeger das engliſche „Do you think I meant country matters?" — wie mir ſcheint, nicht ganz glücklich. Denn „country matters" — man denke an das mittelhochdeutſche dörperlich im Gegenſatz zu höfiſch! — bedeutet wohl

„unanſtändige Dinge." Jedenfalls ergibt dieſe Auffaſſung den beſten Sinn: „Meintet ihr, ich hätte an etwas Unanſtändiges gedacht?" Das hat Ophelia allerdings, und mit Recht, gemeint. Hamlet aber tut, als hätte er von Anfang an ſich nur die Erlaubnis ausbitten wollen, zu ihren Füßen ſitzend — wie das damals üblich war — ſeinen Kopf auf ihren Schoß legen zu dürfen, und er ſucht ſie nun durch ſeine Frage in Verlegenheit zu bringen. Ophelia bewahrt Hamlets Zynismen gegenüber, hier wie ſpäter, eine durchaus ruhige und vornehme Haltung. Sie läßt dieſe Dinge gar nicht an ſich herankommen, lehnt es höflich, aber beſtimmt ab, darauf irgendwie näher einzugehen. Und ihr Benehmen entſpringt nicht bloß feinem, geſellſchaftlichem Takt, den man bei der Hofdame wohl vorausſetzen darf; man fühlt, daß ſie von den Dingen, die Hamlet berührt, wirklich nichts wiſſen will.

Betrachtet man den letzten Paſſus des Dialogs, von: „Oh God, your only jig-maker" an, ſo kann man ſich nicht genug darüber wundern, daß Ophelia auch jetzt noch nicht entfernt ahnt, was Hamlet ſo tief bewegt. Er gibt ja ſeine Gedanken hier ſo unverhüllt, wie er es nie vorher irgend jemand gegenüber — Horatio natürlich ausgenommen — getan hat. Nimmt man dazu, daß er im Ton der ſchneidendſten, bitterſten Ironie ſpricht, ſo ſollte man denken, daß Ophelia ihn verſtehen müßte. Aber freilich, er ſagt: „... und doch ſtarb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden!" Das klingt wieder wie Wahnſinn, und ſo verbeſſert Ophelia in ihrer grenzenloſen Einfalt: „Nicht doch, mein Prinz, es ſind zweimal zwei Monate", und der Hamletinterpret ſpricht wieder von Hamlets Wahnſinnsrolle. Shakeſpeare hätte wohl ſchreiben ſollen: „ . . . und doch ſtarb mein Vater vor ſo kurzer Zeit"? Dann hätte Ophelia ihn verſtanden. Ach nein! Sie hätte auch dann nicht verſtanden. Ihr hat ja die überſtürzte zweite Heirat der Königin nichts, gar nichts zu denken gegeben. Sie hat das hingenommen, wie die ſittlich ſtumpfe Hofgeſellſchaft, die da verſammelt iſt, den Treubruch der Königin im Schauſpiel hinnimmt, als etwas Natürliches,

Gewöhnliches, worüber niemand ſich aufregt. Hamlets Erlebnis, das ſich doch geradezu herausdrängt aus ſeinen Worten, ſie ſieht es nicht, ſeine Worte gleiten an ihr ab, und unbeachtet verklingt der Schrei ſeines Leids. Sollte es unter dem Eindruck dieſer Stelle nicht allmählich klar werden, daß Ophelia ein Weſen aus einer andern Welt iſt als Hamlet, daß der Liebesbund zwiſchen den beiden, auch ohne die Ereigniſſe, die ihn geſprengt haben, keine Dauer hätte haben können?

*Hautboys play. The dumb-show enters.*
*Enter a King and a Queen, very lovingly; the Queen embracing him, and he her. She kneels, and makes show of protestation unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck: lays him down upon a bank of flowers: she, seeing him asleep, leaves him. Anon comes in a fellow, takes off his crown, kisses it, and pours poison in the King's ears, and exit. The Queen returns; finds the King dead, and makes passionate action. The Poisoner, with some two or three Mutes, comes in again, seeming to lament with her. The dead body is carried away. The Poisoner wooes the Queen with gifts; she seems loath and unwilling awhile, but in the end accepts his love. [Exeunt.]*

*Oph.* What means this, my lord? (III. 2. 147.)

*Ham.* Marry, this is miching mallecho; it means mischief.

*Oph.* Belike this show imports the argument of the play?

*Enter Prologue.*

*Ham.* We shall know by this fellow; the players cannot keep counsel; they'll tell all.

*Oph.* Will he tell us what this show meant?

*Ham.* Ay, or any show that you'll show him; be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means.

*Oph.* You are naught, you are naught: I'll mark the play.

*Pro.* *For us, and for our tragedy,*
*Here stooping to your clemency,*
*We beg your hearing patiently.* *[Exit.]*

*Ham.* Is this a prologue, or the posy of a ring?

*Oph.* 'Tis brief, my lord.

*Ham.* As woman's love.

Wohl redet Hamlet mit Ophelia; aber das you, das er gebraucht, gilt nicht nur ihr, es gilt auch der Königin, den Weibern, es gilt überhaupt der „Gesellschaft". Der Gesellschaft ruft er zu: „Schämt euch nur nicht, ihnen was vorzuspielen, so werden sie sich auch nicht schämen, euch zu sagen, was es bedeuten soll."

Der Zweck der Bühne ist, wie Hamlet an anderer Stelle sagt[1]), „der Natur sozusagen einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihr eignes Antlitz, der Schande ihr wahres Bild und dem Körper und Geist der Zeit Form und Abdruck ihres Wesens zu zeigen". Aber das Schauspiel erklärt zugleich den Lebensvorgang, den es darstellt, und so hat es einen guten Sinn, wenn Hamlet von den Schauspielern sagt, daß sie das erklären, was die Menschen ihnen vorspielen. Natürlich denkt er in concreto an das Verbrechen des Königspaares. Dies ist ja der Punkt, um welchen seine Gedanken unablässig kreisen.

*Oph.* You are naught, you are naught . . . . (III. 2. 158.)

Offenbar ist diese Wendung Ophelias bloß konventionell abweisend. Verstanden hat sie Hamlet nicht. Aber sie steht noch unter dem Eindruck der Zynismen, die sie von ihm gehört hat, und so hat sie das unbestimmte Gefühl, daß er auch jetzt irgend etwas Unpassendes sagt, das zu verstehen sie sich keine Mühe gibt. Deshalb fügt sie auch hinzu: „. . . I 'll mark the play." Das heißt soviel wie etwa: „Verschont mich nun mit Euren Zweideutigkeiten."

Das Schauspiel beginnt, und die Handlung entwickelt sich bis zu dem Punkt, wo die Königin im Schauspiel ihrem Gemahl ewige Treue schwört. Hier greift Hamlet ein:

*Ham.* Madam, how like you this play? (III. 2. 241.)
*Queen.* The lady doth protest too much, methinks.
*Ham.* O, but she'll keep her word.
*King.* Have you heard the argument? Is there no offence in't?
*Ham.* No, no; they do but jest, poison in jest; no offence i' the world.

[1]) III. 2. 24—29.

*King.* What do you call the play?

*Ham.* The Mouse-trap. Marry, how? Tropically. This play is the image of a murder done in Vienna: Gonzago is the duke's name; his wife, Baptista: you shall see anon; 'tis a knavish piece of work; but what o' that? your majesty, and we that have free souls, it touches us not; led the galled jade wince, our withers are unwrung. —

*Enter Player, as* LUCIANUS.

This is one Lucianus, nephew to the king.

*Oph.* You are as good as a chorus, my lord.

*Ham.* I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying.

*Oph.* You are keen, my lord, you are keen.

*Ham.* It would cost you a groaning to take off my edge.

*Oph.* Still better, and worse.

*Ham.* So you mistake your husbands...

Die Stelle: „I could interpret etc." iſt ſchwer zu verſtehen. Die „puppets", von denen Hamlet ſpricht, ſind die Figuren des Marionettentheaters, deren pantomimiſches Spiel von einem auf der Bühne ſitzenden „interpreter" gedeutet und erklärt wurde[1]). Man kann ſich denken, daß die auf dem Puppentheater vorkommenden Liebesſzenen wegen der Steifheit und ſeeliſchen Leere der Darſtellung mehr komiſch als ergreifend wirkten, woran wohl auch die Ausführungen des interpreters nichts änderten. Es mag daher zu Shakeſpeares Zeit üblich geweſen ſein, zur Charakteriſierung faden, läppiſchen Liebesgetändels den Vergleich mit den Liebesſzenen des Puppentheaters herbeizuziehen. Dies iſt mehr als eine bloße Vermutung; in dem Luſtſpiel „Die beiden Veroneſer" iſt eine Stelle[2]), wo in dieſem Sinn auf die Marionetten angeſpielt wird. Während der eine der beiden Edelleute, Valentin, ſich anſchickt, die eben eingetretene Dame ſeines Herzens zu begrüßen, macht ſich der Diener (Speed) über die zu erwartenden Albernheiten ſeines verliebten Herrn luſtig mit den Worten:

---

[1]) Deighton, Hamletausgabe, S. 220. Anm.

[2]) The two Gentlemen of Verona. II. 1. 101.

O excellent motion! O exceeding puppet!
Now will he interpret to her.

Das Zeitwort „dally“ in unſerer Stelle heißt nun nicht nur, wie es ſonſt überſetzt wird, „tanzen“, ſondern auch „ſchäkern, koſen, flirten“. Faßt man es in dieſer Bedeutung und läßt man Hamlet das Wort „puppets“ mit recht verächtlicher Betonung hinwerfen, ſo ſpringt der Sinn klar hervor: „Ich kenne auch die Liebe, deren ihr fähig ſeid. Sie iſt um nichts beſſer als die, welche man auf dem Puppentheater dargeſtellt ſieht – Spiel und flaches Getändel.“ Vielleicht haben aber Hamlets Worte noch eine andere Spitze. Ich vermute, daß die Liebesſzenen des Puppentheaters (bzw. die Erläuterungen des interpreters) nicht nur läppiſch, ſondern auch höchſt unanſtändig waren. Man braucht ſich nur zu erinnern, welche Sprache die gemeinen Leute in Shakeſpeares Luſtſpielen führen, um das ſehr wahrſcheinlich zu finden. Darnach würde Hamlet Ophelien, der Königin, überhaupt den Weibern nicht nur vorwerfen, daß es ihrer Liebe an Tiefe und Ernſt fehle, ſondern auch, daß ihre Liebe ſinnlich, d. h. nur ſinnlich ſei: „Der interpreter eines Puppentheaters könnte eure Liebesgeſchichten deuten!“

Ophelia ſcheint ihn diesmal verſtanden zu haben:

you are keen, my lord, you are keen.
*Ham.* It would cost you a groaning to take off my edge.
*Oph.* Still better, and worse.
*Ham.* So you mistake your husbands...

Bei der Trauung mußten ſich die Eheleute verpflichten, einander zu nehmen: „for better for worse (d. h.: auf gut Glück), for richer for poorer, in sickness and in health ....“; daran denkt Hamlet. Dowden bemerkt dazu: „Hamlet means that women do not take their husbands but mis-take them in these words, for the words are not fulfilled; you are all faithless wives — with a thought of his mother[1])“. Man wird die Stelle nicht anders erklären können; aber man wird ſich fragen müſſen, ob die

[1]) Dowden, Hamletausgabe, S. 123. Anm.

Lesart „so you mistake your husbands“[1]) die richtige ist. Eigentlich ist diese Replik Hamlets keine Replik. In Ophelias „still better, and worse“ liegt offenbar ein leiser Vorwurf: Sie ist derartige zynische Späße von Hamlet nicht gewöhnt. Auf diesen Vorwurf müßte seine Replik Bezug nehmen. Nun knüpft aber die Wendung „so you mistake your husbands“ nur ganz äußerlich an Ophelias Bemerkung an, trifft auch nicht sie, sondern die Königin. Ich möchte daher mit Pope für die Lesart der ersten Quarto (1603) „so you must take your husband“ eintreten und dieselbe mit Anlehnung an die der zweiten Quarto (1604) und der Folio (1623) in „so you must take your husbands“ (Plural!)[2]) verbessern. Damit haben wir eine wirklich schlagende Replik mit scharf ausgeprägtem Doppelsinn. Hamlet lehnt Ophelias Vorwurf ab, indem er zugleich Form und Inhalt ihrer Anmerkung ins Auge faßt: „So (wie ich mich aufgeführt habe), müßt ihr (Weiber) eure Männer nehmen; so sind wir nun einmal alle“. Und dieses „ihr müßt“ erfährt zugleich noch eine zweite, scherzhafte Deutung: „So steht's im Trauungsformular“.

Diese Interpretation der Stelle wirft auf die ganze Szene ein neues Licht. Hamlets Zynismen haben einen viel tieferen Sinn, als man bisher angenommen hat[3]). Hamlet weiß, wie wir gesehen haben[4]), warum Ophelia sich von ihm zurückgezogen hat; er weiß, daß Polonius der Ehrlichkeit seiner Absichten mißtraut hat und daß seine Tochter sich von den Bedenken des Vaters hat anstecken lassen. Nun, in einem Anfall wilder Laune, spielt er sich als Zyniker auf, um Ophelia ironisch recht zu geben. Er will ihr Gefühl verletzen, vielleicht im tiefsten Innern — ohne daß er sich dessen bewußt wäre — von dem leisen

[1]) erste Quarto; die Folio schreibt . . . mistake husbands.

[2]) Ich halte diese Form des Ausdrucks für die originale . . . must take . . . konnte bei schwer leserlicher Schrift leicht . . . mistake . . . gelesen werden; vielleicht hat auch die phonetische Gleichwertigkeit der beiden Formen eine Verwechslung begünstigt.

[3]) S. o. S. 46.

[4]) S. o. S. 31.

Wunſch getrieben, ihr auf dieſe Weiſe die Wahrheit zu Gemüte zu führen. „Was wunderſt du dich über meine Reden! So ſind wir Männer, und ich bin nicht beſſer als die andern.“ Er wirft ihr das mit derſelben bitteren Ironie hin, mit der er ihr früher einmal ſagte: „Wir ſind Erzgauner, alle! Trau keinem von uns![1])“

[1]) III. 1. 131.

# Akt IV.

## Fünfte Szene.

Lord, we know what we are,
but know not what we may be.

Die Ereigniſſe folgen ſich nun Schlag auf Schlag: Hamlets Unterredung mit der Mutter, der Tod des Polonius, Ophelias Wahnſinn.

Was wollte Shakeſpeare mit der Figur der wahnſinnigen Ophelia? Einmal ſind die Wahnſinnsſzenen für den Dichter ein Mittel, um das ritardando des vierten Aktes herauszubringen, das für die Tragödie von ſo eminenter künſtleriſcher Bedeutung iſt, indem es die Wucht des Schluſſes zu geſteigerter Wirkung bringt. Und dann wird durch die Einführung dieſer Figur die Ermordung des Polonius als dramatiſches Motiv weiterentwickelt. Dadurch, daß Hamlets Tat ſichtbar weiterwirkt, wird ſein Konflikt mit Laertes – das Motiv alſo, das den Schluß der Tragödie beherrſcht – mit großer Kunſt hervorgehoben und in den Brennpunkt des Intereſſes gerückt.

Ophelias Wahnſinn iſt viel diskutiert worden. Vor allem hat man gefragt, ob der Ausbruch des Wahnſinns wirklich pſychologiſch begründet ſei. Viele zweifeln daran, begreifen nicht, wie des Vaters Tod das Gemüt des Mädchens ſo furchtbar erſchüttern konnte. Shakeſpeare hat eine ausdrückliche Motivierung nicht gegeben, und daraus darf man ſchließen, daß eine ſolche nicht nötig war. In der Tat reden ja die Ereigniſſe deutlich genug: Das Schreckliche, das Ophelia getroffen hat,

liegt natürlich nicht nur darin, daß ihr Vater gestorben ist, sondern darin, daß er ermordet worden ist von dem Mann, der einst ihr Liebhaber war, den sie noch liebt. Ein schwerer seelischer Konflikt geht für Ophelia aus dieser Komplikation hervor. Ein Schicksal erfüllt sich, unter dem eine zarte und unselbständige Natur zusammenbrechen mußte. Allerdings kann die kritische Betrachtung Ophelias Wahnsinn aus größerem Zusammenhang heraus tiefer motivieren. Man muß sich erinnern, daß Ophelia Hamlet für gemütskrank hält, daß für sie diese Gemütskrankheit eine Folge der Abweisung ist, die Hamlet von ihr erfahren hat. Was mag das arme Kind schon vor der Ermordung ihres Vaters gelitten haben! Man stelle sich vor, wie allmählich der Gedanke in ihr sich regt, daß Bruder und Vater Hamlet unrecht getan haben, daß sie selbst ihn verkannt hat; wie das Vertrauen zu ihren Beschützern leise wankt, wie sie schließlich zu der Überzeugung kommt, daß er wahnsinnig ist aus Liebeskummer, wahnsinnig durch ihre Schuld. Und nun quält sie die Frage, ob sie anders hätte handeln können, dürfen; vergeblich versucht sie, den Geliebten wiederzugewinnen, bis schließlich seine furchtbare Tat die letzte Hoffnung zerschmettert und ihr das Herz zerreißt. In der allgemeinen Verwirrung aller Gefühle, die nun in ihr herrscht, findet sich die kleine schwache Seele nicht mehr zurecht, und schließlich lösen sich unter der Spannung des inneren Elends leise die Bande, die ihr bewußtes Ich zusammenhalten.

Viel besprochen ist auch die Frage, welche Bedeutung Ophelias Wahnsinnsreden beigelegt werden darf oder muß. Es ist wissenschaftlich erwiesen, daß der Wahnsinnige allmählich ein ganz neues Wesen wird mit Trieben und Empfindungen, die man früher, solange er gesund war, nie bei ihm wahrgenommen hat[1]). Da man nun annehmen kann, daß Shakespeare bei seiner erstaunlichen Kenntnis der Geisteskrankheiten

[1]) C. Thiersch, Medizinische Glossen zu Hamlet. Nord und Süd VI, S. 245 ff. Flamm, Über Sh.s Ophelia in Hamlet, Prinz von Dänemark, S. 20 ff.

dies wußte, ſo will man nicht zulaſſen, daß aus den Äußerungen der Wahnſinnigen irgendwelche Rückſchlüſſe auf das Innenleben der Geſunden gemacht werden. Dieſer Gedanke leuchtet zunächſt ein; man vergißt aber dabei, daß der Dichter kein Pſychiater iſt, der einen „Fall" vorführt[1]). Shakeſpeare durfte nicht mit der wahnſinnigen Ophelia eine ganz neue Figur auftreten laſſen, die mit der früheren Ophelia nichts zu tun hat. Er mußte die Einheit ihrer Perſönlichkeit feſthalten, und das war nur dadurch möglich, daß er den Äußerungen der Wahnſinnigen eine, wenn auch verſchleierte, Beziehung auf ihre früheren inneren und äußeren Erlebniſſe gab, d. h. alſo beſonders auf die Ermordung des Vaters und auf die Liebe zu Hamlet.

Der Wahnſinn mußte alſo ſinnvoll geſtaltet werden, ſo, daß Ophelia, obgleich wahnſinnig, in dem, was ſie ſagt, immer Ophelia blieb; aber ſo zugleich, daß die Geiſteskrankheit doch mit voller Lebenswahrheit wirkte. Shakeſpeare hat dieſe dichteriſche Aufgabe klar erkannt und genial gelöſt. Er hat die abſolut typiſchen Erſcheinungen des Wahnſinns konſequent feſtgehalten, iſt aber im übrigen mit einer Freiheit verfahren, die bei der Mannigfaltigkeit geiſtiger Krankheitszuſtände durchaus berechtigt erſcheint.

*Enter Queen, Horatio and a Gentleman.*
*Queen.* I will not speak with her. (IV. 5. 1.)
*Gent.* She is importunate, indeed distract;
Her mood will needs be pitied.
*Queen.* What would she have?
*Gent.* She speaks much of her father; says she hears
There's tricks i' the world; and hems, and beats her heart;
Spurns enviously at straws; speaks things in doubt,
That carry but half sense: her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection; they aim at it,

[1]) Nach Prof. Hoche (Archiv für Pſychiatrie, Bd. 33, S. 666) ſtellt Ophelias Wahnſinn kein naturtreues Krankheitsbild dar.

And botch the words up fit to their own thoughts;
Which, as her winks and nods and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappily.

Das nichtsſagende, eitle Geſchwätz dieſes Edelmanns iſt natürlich als Satire des Dichters aufzufaſſen. Die Art, wie ſenſationslüſterne Leute in ſolchen Fällen reden, iſt wohl getroffen. — Auf Zureden Horatios entſchließt ſich die Königin, mit Ophelia zu ſprechen. Die Wahnſinnige wird hereingeführt.

*Re-enter Gentleman, with Ophelia.*
*Oph.* Where is the beauteous majesty of Denmark? (IV. 5. 21.)
*Queen.* How now, Ophelia?
*Oph.* [*Sings.*] *How should I your truelove know*
*From another one?*
*By his cockle hat and staff*
*And his sandal shoon.*
*Queen.* Alas, sweet lady, what imports this song?
*Oph.* Say you? nay, pray you, mark.
[*Sings.*] *He is dead and gone, lady,*
*He is dead and gone;*
*At his head a grass-green turf,*
*At his heels a stone.*
O, ho!
*Queen.* Nay, but, Ophelia, —
*Oph.* Pray you, mark.
[*Sings.*] *White his shroud as the mountain snow, —*
*Enter* King.
*Queen.* Alas, look here, my lord.
*Oph.* [*Sings.*] *Larded with sweet flowers;*
*Which bewept to the grave did not go*
*With true-love showers.*
*King.* How do you, pretty lady?
*Oph.* Well, God 'ild you! they say the owl was a baker's daughter. Lord, we know what we are, but know not what we may be. God be at your table!
*King.* Conecit upon her father.

„Gott, wir wiſſen wohl, was wir ſind, aber wir wiſſen nicht, was wir werden können."

Dieſe Äußerung iſt im Munde der Wahnſinnigen rührend und ergreifend, weil jeder, der ſie hört, an die Unglückliche ſelbſt denkt, und zweifellos hat der Dichter dieſe Wirkung beabſichtigt. Nun aber darf Ophelia, die ja nicht das Bewußtſein ihres Zuſtandes hat, dieſen Gedanken nicht mit Beziehung auf ſich ſelbſt ausſprechen; und deshalb erſcheint er in ihrer Vorſtellung verknüpft mit einer alten Geſchichte, auf die er ſich auch anwenden läßt. Es iſt die Geſchichte von der Bäckerstochter, die von Jeſus in eine Eule verwandelt wurde, weil ſie ihm das Brot nicht gönnte, das er von ihrer Mutter als Almoſen erhalten ſollte[1]). Wie kommt nun Ophelia auf dieſe Geſchichte? Der Wahnſinn hat ſie wohl mit der dazugehörigen Betrachtung aus irgendeinem Winkel ihrer Erinnerung aufgeſtöbert. Oder ſollte vielleicht die Schuld, deren ſie ſich Hamlet gegenüber bewußt iſt, in der Verkleidung dieſer Geſchichte auftauchen?

*Oph.* Pray you, let's have no words of this; but (IV. 5. 45.) when they ask you what it means, say you this:

[*Sings.*] *To-morrow is Saint Valentine's day,*
*All in the morning betime,*
*And I a maid at your window,*
*To be your Valentine.*
*Then up he rose, and donn'd his clothes,*
*And dupp'd the chamber-door;*
*Let in the maid, that out a maid*
*Never departed more.*

*King.* Pretty Ophelia!

*Oph.* Indeed, la, without an oath, I'll make an end on't:

[*Sings.*] *By Gis and by Saint Charity,*
*Alack, and fie for shame!*
*Young men will do't, if they come to't;*
*By cock, they are to blame.*
*Quoth she, before you tumbled me,*
*You promised me to wed:*

He answers: *So would I ha' done, by yonder sun,*
*An thou hadst not come to my bed.*

*King.* How long hath she been thus?

[1]) Vgl. Dowden, Hamletausgabe, S. 163. Anm.

*Oph.* I hope all will be well. We must be patient; but I cannot choose but weep, to think they should lay him i' the cold ground. My brother shall know of it: and so I thank you for your good counsel. — Come, my coach! — Good night, ladies; good night, sweet ladies; good night, good night.

Es ſcheint, daß hier allerlei Erinnerungslichter an die Geſchichte ihrer Liebe aufblitzten. In den Worten: „I hope all will be well. We must be patient" klingt ihre Stimmung an aus der Zeit, da ſie noch auf eine Wiederherſtellung des Liebesverhältniſſes hoffte. Dazwiſchen drängt ſich wieder der Gedanke an den Tod des Vaters: „Aber ich kann nicht anders, ich muß weinen, wenn ich daran denke, daß ſie ihn in die kalte Erde gelegt haben. Mein Bruder ſoll's erfahren", ſetzt ſie hinzu — Laertes war ja zur Zeit der Ermordung ſeines Vaters in Paris. Dann irren die Gedanken wieder ab. Der Bruder, den ſie eben erwähnt hat, tritt plötzlich in eine andere Gedankenverbindung. Er hat ſie einſt vor Hamlet gewarnt, hat ihr Vorſicht anempfohlen im Verkehr mit ihm. Daher: „Und ſo dank' ich Euch für Euren guten Rat".

In der Hauptſache beziehen ſich, wie man ſieht, die Äußerungen der Kranken auf den Tod des Vaters, und auch bei ihrem zweiten Auftreten ſcheint Ophelia hauptſächlich unter dem Eindruck dieſes Ereigniſſes zu ſtehen. Wie er umgekommen iſt, hat ſie freilich völlig vergeſſen, und ſo tief iſt die geiſtige Umnachtung, daß ſie den anweſenden Bruder nicht erkennt.

(IV. 5. 163.)

*Oph. [Sings.] They bore him barefaced on the bier;*
*Hey non nonny, nonny, hey nonny;*
*And in his grave rain'd many a tear; —*

Fare you well, my dove!

*Laer.* Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge, It could not move thus.

*Oph.* You must sing, *Down-a-down, and you call him a-down-a.* Oh, how the wheel becomes it! It is the false steward, that stole his master's daughter.

*Laer.* This nothing's more than matter.

*Oph.* There's rosemary, that's for remembrance; pray you, love, remember; and there is pansies, that's for thoughts.

*Laer.* A document in madness: thoughts and remembrance fitted.

*Oph.* There's fennel for you, and columbines; there's rue for you; and here's some for me; we may call it herb of grace o' Sundays; oh you must wear your rue with a difference. There's a daisy; I would give you some violets, but they withered all when my father died; they say he made a good end, —

*[Sings.] For bonny sweet Robin is all my joy.*

*Laer.* Thought and affliction, passion, hell itself,
She turns to favour and to prettiness.

*Oph. [Sings]. And will he not come again?*
*And will he not come again?*
*No, no, he is dead,*
*Go to thy death-bed,*
*He never will come again.*

*His beard was as white a snow,*
*All flaxen was his poll;*
*He is gone, he is gone,*
*And we cast away moan:*
*God ha' mercy on his soul!*

And of all Christian souls, I pray God. God be wi'you! [*Exit.*]

Die Stelle: „it is the false steward, that stole his master's daughter" (IV. 5. 171) läßt ſich vielleicht in ähnlicher Weiſe erklären wie die vorhergehende „They say the owl was a baker's daughter". Jedenfalls handelt es ſich um eine Erzählung oder Ballade, in der von einem Verwalter die Rede iſt, der ſeines Herrn Tochter verführt. Nun hat Ophelia von ihrem Vater und Bruder ſo viel darüber hören müſſen, daß Hamlet ſie verführen wolle, daß es ſehr begreiflich wäre, wenn irgendeine alte, volkstümliche Verführungsgeſchichte ihre Phantaſie beſonders ſtark beſchäftigt hätte. Auch hier wieder erſcheint eines ihrer inneren Erlebniſſe in der Verkleidung einer Geſchichte, die

durch gewisse Stimmungen und Gedanken mit ihren Erlebnissen verwandt ist.

Was die Blumen betrifft, die Ophelia austeilt, so wird gewöhnlich mit Staunton[1]) angenommen, daß sie Rosmarin und Jelängerjelieber als Zeichen treuen Gedenkens dem Laertes gibt, den sie in ihrem Wahnsinn für Hamlet hält. Die Wendung „pray love remember" könnte dieser Annahme recht geben. Fenchel und Aglei, die Schmeichelei und Untreue bedeuten sollen, reicht sie dem König, rue (Raute) das Symbol der „Reue" oder wohl richtiger der „Gnade", (herb of grace o' Sundays), bestimmt sie für sich und die Königin. Die Königin soll ihre Blume „mit einem Abzeichen" (with a difference) tragen, vielleicht mit Rücksicht auf ihren höheren Rang. Schließlich soll Horatio das Maßlieb (daisy) bekommen, offenbar weil sonst niemand mehr da ist, der in Betracht kommen könnte.

Die symbolische Bedeutung der Blumen in solcher Weise auf bestimmte Persönlichkeiten zuzuspitzen, ist natürlich ein sehr bedenkliches Verfahren; denn die Geisteskranke weiß ja nicht, was sie tut, kennt wohl kaum die Personen, die sie vor sich sieht. Es ist also ganz und gar ausgeschlossen, daß sie beim Austeilen der Blumen mit Überlegung verfährt. Andererseits wäre es wirklich eine sonderbare Idee des Dichters, Ophelia gewisse Blumen mit besonderer Hervorhebung ihrer symbolischen Bedeutung austeilen zu lassen, ohne daß dieselben dann auch einigermaßen zu den Personen passen würden, die sie erhalten.

Die scheinbar rätselhafte Sache läßt sich sehr ungezwungen erklären: Sobald man sich vorstellt, daß Ophelia — was ja sehr gut zu ihrer Rolle paßt — mit einer Miene, in der sich völlige Geistesabwesenheit ausdrückt, wie eine Schlafwandlerin etwa, ihre Blumen austeilt, so wird ganz unmittelbar der Ein-

[1]) K. Deighton, Hamletausgabe, S. 252. Im übrigen geht die Deutung und Art der Verteilung der Blumen auf Tieck zurück. Vergleiche auch Hense, Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeares Dramen. Sh.-Jahrb., 13. Jahrg., S. 227 ff.

druck erweckt, daß die Kranke in einem Zustand der Hellseherei, des Wahnsinns handelt, in welchem ihr das innere Wesen der vor ihr stehenden Personen offenbar wird. Einen derartig wunderbaren Vorgang hat Shakespeares Publikum gewiß leicht genug hingenommen.

Vielbesprochen ist eine andere Frage: was Ophelias laszive Liedchen zu bedeuten haben. Goethe sagt darüber im Wilhelm Meister[1]): „Heimlich klangen die Töne der Lüsternheit in ihrer Seele, und wie oft mag sie versucht haben, gleich einer unvorsichtigen Wärterin ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu singen mit Liedchen, die sie nur mehr wachhalten mußten. Zuletzt, da ihr jede Gewalt über sich selbst entrissen ist, da ihr das Herz auf der Zunge schwebt, wird diese Zunge ihre Verräterin, und in der Unschuld des Wahnsinns ergötzt sie sich vor König und Königin an dem Nachklange ihrer geliebten losen Lieder: vom Mädchen, das gewonnen ward; vom Mädchen, das zum Knaben schleicht, usw."

Goethe ist von Löning[2]) streng zurechtgewiesen worden. Er habe von Geisteskrankheiten nichts verstanden, sich ja auch bekanntlich nicht dafür interessiert; habe nicht gewußt, daß weibliche Geisteskranke sehr häufig sexuellen Reizungen unterworfen seien, und daß in solchem Zustande das ehrbarste Mädchen Dinge sage, die sie in den Tagen der Gesundheit niemals ausgesprochen hätte. Shakespeare hätte diese Liedchen also nur gewählt aus naturalistischer Gewissenhaftigkeit, um dem Bilde des Wahnsinns die Wirkung voller Lebenswahrheit zu sichern[3]). Damit wäre es dann natürlich nicht gestattet, aus diesen Äußerungen Ophelias irgendwelche Schlüsse auf ihre frühere seelische Disposition in sexueller Hinsicht zu ziehen, wie Goethe es getan.

---

[1]) Wilhelm Meister, IV. 16.

[2]) Löning, S. 257, f.

[3]) Dieser Meinung ist auch Flamm, S. 23 ff. Vgl. auch Sigismund im Sh.-Jahrb., 16. Jahrg., S. 117.

Man sieht, es ist hier auf eine Ehrenrettung Ophelias abgesehen: Sie soll gegen Goethe in Schutz genommen werden; „die reife süßliche Sinnlichkeit", die er in ihr findet, will der Hamlet-Interpret nicht gelten lassen. Mir will es vorkommen, als ob diese Ehrenrettung schlecht gelungen sei. Denn die Liedchen, die Ophelia im Wahnsinn singt, hat sie natürlich auch früher schon gesungen. Und wenn man aus ihrem schlüpfrigen Inhalt auf sexuelle Reizzustände bei der Geisteskranken schließen will, so kann man das nur unter der Annahme, daß Ophelia mit diesen Versen schon früher Vorstellungen bedenklicher Art verbunden hat. Man sieht, wie der Hamlet-Interpret mit seiner Theorie der sexuellen Reizungen Goethe, dem er entkommen wollte, geradeswegs in die Arme läuft.

Hielten wir es für nötig, Ophelias Ehre zu retten, so würden wir sagen: Sie hat die fraglichen Liedchen häufig gehört, von einer Amme, von Personen niederen Standes, hat sie aufgegriffen, ohne sich Gedanken über ihren Inhalt zu machen, ohne sich damit innerlich zu beschäftigen. In der Erinnerung der Wahnsinnigen werden diese Reime nun plötzlich lebendig, rein zufällig, nur eben veranlaßt durch irgendeine gleichgültige Ideenassoziation; und nach Art der Geisteskranken hat sie eine kindliche Freude an dem Kling-Klang des Reimes und der Bewegung des Rhythmus. Das wäre möglich.

Es bleibt aber die Frage offen, warum der Dichter gerade schlüpfrige Lieder gewählt hat. Etwa des theatralischen Effektes wegen? Weil es ohne Zweifel ein wundersam rührendes Schauspiel ist, wenn ein wohlerzogenes, schönes, junges Mädchen im Wahnsinn unanständige Lieder singt? Oder vielleicht, weil so der Wahnsinn im höchsten Grade glaubhaft wird, besonders für die „groundlings in the pit"?

So kämen wir denn zu Goethes Auffassung zurück!? Zunächst allerdings, und zwar mit Notwendigkeit, weil wir von seinen Voraussetzungen ausgegangen sind, und weil gegen seine Folgerungen in der Tat nichts einzuwenden ist. Es fragt sich nun aber, ob Goethes Voraussetzungen richtig sind. Er be-

zeichnet Ophelias Lieder als „loſe", d. h. — aus dem Zuſammenhang der oben angeführten Stelle (Wilhelm Meiſter IV, 16) geht das deutlich hervor — als lüſterne, ſchlüpfrige Lieder; und damit ſcheint er, wie zahlreiche Hamlet-Interpreten nach ihm, Shakeſpeare mißverſtanden zu haben.

Die Verſe, welche Ophelia ſingt, ſind offenbar Bruchſtücke verſchiedener volkstümlicher Dichtungen, und zwar wohl eher balladenartigen als lyriſchen Charakters. Sie ſind, wie man deutlich ſehen kann, aus zwei Gedankenkreiſen herausgeriſſen: Eine Gruppe von zuſammengehörigen Verſen beſchäftigt ſich mit dem Tod eines alten Mannes, die andere Gruppe mit allerlei Liebeserlebniſſen. Der unbefangene Zuſchauer oder Leſer wird alſo, wenn er anders dieſe Unterſcheidung macht, in Ophelias Liedern ganz natürlich einerſeits den Schmerz um den Tod des Vaters, andererſeits ihre Liebeserlebniſſe nachklingen hören. Uns intereſſiert vor allem die zweite Gruppe von Verſen, deren Inhalt, wie wir annehmen, mit Ophelias Liebe zuſammenhängt:

*How should I your true love know* (IV. 5. 23—26.)
*From another one?*
*By his cockle hat and staff,*
*And his sandal shoon.*

*For bonny sweet Robin is all my joy* (IV. 5. 186.)

*To-morrow is Saint Valentine's day,* (IV. 5. 47—54.)
*All in the morning betime,*
*And I a maid at your window,*
*To be your Valentine.*
*Then up he rose, and donn'd his clothes,*
*And dupp'd the chamber-door;*
*Let in the maid, that out a maid*
*Never departed more.*

*By Gis and by Saint Charity,* (IV. 5. 57—65.)
*Alack, and fie for shame!*
*Young men will do't, if they come to't;*
*By Cock, they are to blame.*

*Quoth she, before you tumbled me,*
*You promised me to wed:*

He answers: *So would I ha' done, by yonder sun,*
*An thou hadst not come to my bed.*

In den Verſen 23—26 und 186 mögen, wenn man ihnen eine beſondere Bedeutung beilegen will, Empfindungen aus der erſten, glücklichen Zeit der Liebe auftauchen. Wichtiger als dieſe ſind die Verſe 47—54 und 57—65, offenbar zwei zuſammengehörige Strophen, die wegen ihres bedenklichen Inhalts zu der ganzen Diskuſſion Anlaß gegeben haben.

Goethe hat ſich wohl vorgeſtellt, daß Ophelia dieſe Verſe geſungen habe, um, wie Liebende es gern tun, in der Poeſie ihre Liebesgefühle und Liebeshoffnungen zu genießen und ſo die quälende Sehnſucht für kurze Zeit zu ſtillen („ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu ſingen.") Dies iſt an ſich ein ſehr anſprechender Gedanke. Aber die zwei Strophen, um die es ſich hier handelt, ſcheinen zu dem von Goethe gedachten Zweck ſo wenig als möglich geeignet zu ſein. Denn ſie enthalten nicht etwa einen ſinnlich warmen Erguß leidenſchaftlichen Fühlens, ſondern eine im Grund ſehr trockene Erzählung, die allerdings, wie das zu Skakeſpeares Zeiten ganz gewöhnlich iſt, die Dinge bei ihrem Namen nennt, eine Erzählung, in der aber weder lüſternes Begehren noch Liebesſeligkeit einen Ausdruck findet, in der überhaupt als Grundton nicht eine freudige, helle, ſondern eine niedergeſchlagene, trübe Stimmung herrſcht. Das geht beſonders deutlich aus folgenden Verſen hervor:

Let in the maid, that out a maid (IV. 5. 53.)
Never departed more.

und

Quoth she, before you tumbled me, (IV. 5. 61.)
You promised me to wed:

He answers: So would I ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed.

Hier iſt die Rede von einem Mädchen, das ſich über die Untreue des Geliebten härmt und ihre Vertrauensſeligkeit bereut. Die Bezeichnung „loſe Liedchen" paßt alſo durch-

aus nicht für dieſe Verſe; ſie ſind nicht dazu angetan, ein verliebtes, lüſternes Mädchen zu „ergetzen".

Daß Ophelia eine Ballade derartigen Inhalts gekannt hat, iſt nichts beſonders Auffallendes. Es mag im übrigen eine rührende Geſchichte geweſen ſein, an der ſie ihre Freude hatte, und die nach unſeren Begriffen unanſtändigen Wendungen waren zu Shakeſpeares Zeit auch im Munde einer vornehmen und ſittlich unantaſtbaren Frau wohl möglich[1]). Es finden ſich zahlreiche Beiſpiele in Shakeſpeares Dramen, welche zeigen, daß zur Zeit der Königin Eliſabeth keuſche Mädchen von geſchlechtlichen Dingen ohne jede Zurückhaltung und dabei mit einer Sachlichkeit zu reden gewohnt waren, die wir heute nicht mehr verſtehen, oder — vielleicht eben erſt wieder zu verſtehen anfangen. Es iſt alſo gar nicht unmöglich, daß Ophelia dieſe Lieder gelernt und geſungen hat, ohne daß die darin berührten „unanſtändigen" Dinge für ſie mehr geweſen wären als ein kühles Wiſſen, das die Wärme des Blutes nicht um einen Grad erhöht.

Ich glaube alſo Goethe in dieſer Frage aus folgenden Gründen widerſprechen zu müſſen:

Erſtens. Wenn Shakeſpeare die Abſicht gehabt hat, Ophelia durch die Lieder, die er ihr in den Mund legt, als lüſternes und ſinnliches Geſchöpf zu charakteriſieren, ſo iſt zu befürchten, daß er dieſe Abſicht bei ſeinen Zeitgenoſſen nicht erreicht hat, weil ihnen dieſe Lieder gewiß ſehr harmlos und keineswegs bedenklich vorkamen.

Zweitens. Eine genaue Prüfung der in Betracht kommenden Verſe zeigt zwar eine unſer Gefühl verletzende Derbheit des Ausdrucks, dabei aber keine lüſterne, ſinnlich erregte Stimmung, ſo daß auch für unſer ſittlich verfeinertes Empfinden dieſe Verſe dem ihnen zugedachten Zweck — auf Ophelias Sinnlichkeit hinzuweiſen — nicht genügen.

Drittens. Jede Liebe iſt eine Verbindung von Sinnlichkeit und Geiſt. Ophelia Sinnlichkeit vorwerfen heißt alſo in ihrer

[1]) Vgl. Helena in „All's well, that ends well", Roſalinde in „As you like it", Beatrice in „Much ado about nothing" u. a.

Liebe ein Übergewicht von Sinnlichkeit konstatieren. Shakespeare hat aber gerade das geistige Moment in Ophelias Liebe an einer entscheidenden Stelle deutlich hervorgehoben.

Oh, what a noble mind is here o'erthrown! (III. 1. 158.)

Das sind die ersten Worte der Klage Ophelias um den, wie sie glaubt, dem Wahnsinn verfallenen Geliebten. Ein Mädchen, das vorwiegend durch sinnliche Begier zum Manne hingetrieben wurde, findet solche Worte nicht.

Schließlich gibt es für die Wahnsinnslieder Ophelias eine einfache, durchaus genügende Erklärung: die Möglichkeit einer Verführung durch Hamlet, auf die Ophelia so nachdrücklich aufmerksam gemacht wurde, hatte sie, gerade weil sie den Werbungen des Prinzen die reinsten Absichten unterlegte, innerlich so tief getroffen, daß in ihrem zerstörten Geist die Gedanken, gleichsam dem Gesetz der Trägheit folgend, sich beständig um dieses Thema drehen und in den Versen jener volkstümlichen Ballade leise wiederklingen.

Es erübrigt noch, eine Ansicht über die Bedeutung der Wahnsinnslieder zu besprechen, die mit der Frage der Sinnlichkeit Ophelias zunächst nichts zu tun hat, obgleich sie von Tieck und anderen damit vermischt worden ist, die Ansicht nämlich, daß das in den Wahnsinnsliedern auftretende verführte Mädchen Ophelia selbst sei[1]).

Die Sache so anzusehen, liegt freilich nahe: Liebesverhältnis mit einem Prinzen — Abbruch der Beziehungen — Wahnsinn des Mädchens und Tod im Wasser unter zweifelhaften Umständen — — hier scheint sich eine sehr alltägliche Tragödie abgespielt zu haben. Aber Shakespeare läßt uns keinen Zweifel darüber, daß er sich Ophelia nicht als gefallenes Mädchen gedacht hat. Man höre die Worte, die Laertes seiner Schwester nachruft:

[1]) Diese Ansicht geht von Tieck aus (siehe o. S. 9). Flathe, Friesen, Dietrich, Paulsen und viele andere teilen sie.

And from her fair and unpolluted flesh (V. 1. 261.)
May violets spring[1])!

Sieht es nicht aus, als ob Shakeſpeare die Möglichkeit einer Mißdeutung der Wahnſinnslieder vorausgeſehen und dieſen Vers als Korrektiv angebracht hätte? Oder man höre Ophelia ſelbſt, wie ſie ihrem Vater verſichert:

My lord, he hath importuned me with love (I. 3. 110.)
In honourable fashion.

Und endlich, man frage ſich, ob die im Drama gegebene Situation ein intimeres Verhältnis zwiſchen Hamlet und Ophelia vernünftigerweiſe vorausſetzen läßt.

---

[1]) Vgl. Werder, Vorleſungen über Shakeſpeares Hamlet S. 230: „Für eine faktiſche Unwahrheit iſt das nicht der Ton bei Shakeſpeare.“ Schick, Die Entſtehung des Hamlet. Sh.-Jahrb., 38. Jahrg., S. XXIII. „Man ſieht förmlich, wie er ſelbſt, der gentle Shakeſpeare, an das Grab tritt und ihr in eigener Perſon die Leichenrede hält.“

# Akt V.

## Erste Szene.

I loved Ophelia: forty thousand
brothers could not, with all their
quantity of love, make up my sum.

Noch ist eine Szene übrig, in welche die unglückliche Liebesgeschichte hineinragt.

Hamlet ist soeben von seiner Seefahrt nach England zurückgekehrt und hat sich mit Horatio auf dem Kirchhof getroffen. Während er noch ins Gespräch mit dem Freunde vertieft ist, naht der Zug, der Ophelias Leiche zum Grabe geleitet: Laertes mit andern Leidtragenden, König und Königin mit Gefolge. Hamlet weiß offenbar noch nichts vom Tode Ophelias. Er entnimmt diese Tatsache erst aus dem Gespräch des Laertes mit dem Priester. Man mag daraus ersehen, wie sehr das persönliche Interesse für Ophelia in ihm erkaltet war: er hatte sich, nachdem er von der Reise zurückgekehrt war, nicht nach Ophelia erkundigt. Auch scheint die Nachricht von ihrem Tod zunächst keinen großen Eindruck auf ihn zu machen. „Was? die schöne Ophelia?", ruft er aus, als spräche er von einem Mädchen, das er oberflächlich gekannt hätte.

*Ham.* ..... That is Laertes, a very noble youth: mark. (V. 1. 246.)

Diese Worte gelten nicht nur Horatio. Sie gelten auch dem Zuschauer, dessen Aufmerksamkeit auf Laertes gelenkt werden soll.

Der junge Edelmann hält sehr viel auf Formen. In der Szene, wo er als Aufrührer, rachewütig in das Gemach des Königs eindringt und Rechenschaft über seines Vaters Tod verlangt, vergißt er nicht, auf die formlose, unwürdige Bestattung des Ermordeten hinzuweisen, und es scheint in dieser Tatsache ganz besonders die Quelle seiner Wut und Empörung zu liegen:

His means of death, his obscure burial, (IV. 6. 212.)
No trophy, sword, nor hatchment o'er his bones,
No noble rite, nor formal ostentation,
Cry to be heard, as 'twere from heaven to earth,
That I must call 't in question.

Und hier nun beim Begräbnis seiner Schwester streitet er mit dem Priester um die Begräbniszeremonien, die wegen Selbstmordverdachts beschränkt werden sollen.

*Laer.* What ceremony else? (V. 1. 247.)
*First Priest.* Her obsequies have been as far enlarged
As we have warrantise; her death was doubtful;
And, but that great command o'ersways the order,
She should in ground unsanctified have lodged
Till the last trumpet; for charitable prayers,
Shards, flints, and pebbles should be thrown on her;
Yet here she is allow'd her virgin crants,
Her maiden strewments, and the bringing home
Of bell and burial.
*Laer.* Must there no more be done?
*First Priest.* No more be done;
We should profane the service of the dead
To sing a requiem and such rest to her
As to peace-parted souls.
*Laer.* Lay her i' the earth;
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring! — I tell thee, churlish priest,
A ministering angel shall my sister be,
When thou liest howling.

Die Tote wird mit unvollständigem Zeremoniell ins Grab gelegt, die Königin streut Blumen und spricht einige freundliche Worte, die Totengräber schicken sich an, das Grab mit Erde zu füllen, da gebietet Laertes Einhalt. Er springt ins Grab, um

den Leichnam noch einmal in seine Arme zu schließen, und dann ergeht sich sein Schmerz in einer Klage, so phrasenhaft und hohl pathetisch, daß man an der Tiefe seiner Trauer begründete Zweifel hegen muß.

*Laer.* O, treble woe (V. 1. 268.)
Fall ten times treble on that cursed head
Whose wicked deed thy most ingenious sense
Deprived thee of. — Hold off the earth awhile,
Till I have caught her once more in mine arms.
[*Leaps into the grave.*
Now pile your dust upon the quick and dead,
Till of this flat a mountain you have made
To o'er-top old Pelion or the skyish head
Of blue Olympus.

In Hamlets Innerem hat inzwischen die Nachricht von Ophelias Tod doch gearbeitet. Wie aus dem Nebel eine ferne Landschaft, so steigt die Vergangenheit vor ihm auf – weit zurück die ersten Tage der jungen Liebe, Ophelia, wie sie mit ihren Kinderaugen an seinem Munde hängt, dann die Zeit, da die Schatten eines dunkeln Verhängnisses auf sein Leben fielen, da das Verbrechen der Mutter, die Charakterschwäche der Geliebten ihn für immer an Frauenliebe und Treue verzweifeln lassen. Und nun steht er an ihrem Grabe und hört, daß seine rasche unglückselige Tat, die Ermordung des Polonius, das arme Kind in Wahnsinn und Tod getrieben hat. Aber sein eigenes Herz sagt ihm mehr, sagt ihm, daß die „schöne Ophelia" ihn liebgehabt hat, so gut sie's eben vermochte, sagt ihm, daß sie viel um ihn gelitten hat, bevor ihr Geist sich verdüsterte. Nun denke man sich, welche Flut von Empfindungen durch seine Seele strömt, welch tiefer Schmerz in seinem Herzen wühlt. Und in diesem Augenblick, da die heftige Bewegung seines Innern gewaltsam nach außen drängt, trifft ihn die gespreizte Totenklage des Laertes. Ein schneidender Kontrast! Der fashionable Kavalier, dessen Schmerz genau so tief ist wie seine Seele, brüstet sich in überschwenglicher Klage um die tote Schwester und verflucht den Unglücklichen, der in seines Herzens Qual stumm

vor dem Grabe ſtehen muß, obgleich er allein das Recht hätte, hier zu klagen, weil er allein wirklich geliebt hat. Jetzt löſt ſich die Spannung in Hamlets Seele, und ein Ausbruch wahnſinniger Leidenſchaft verrät, was in ihm vorgegangen iſt.

*Ham.* [*advancing*]. What is he whose grief (V. 1. 276.)
Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
Conjures the wandering stars, and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? This is I,
Hamlet the Dane. [*Leaps into the grave.*
*Laer.* The devil take thy soul!
[*Grappling with him.*
*Ham.* Thou pray'st not well.
I prithee, take thy fingers from my throat;
For, though I am not splenitive and rash,
Yet have I something in me dangerous,
Which let thy wisdom fear. Hold off thy hand!
*King.* Pluck them asunder.
*Queen.* Hamlet, Hamlet!
*All.* Gentlemen, —
*Hor.* Good my lord, be quiet.
[*The Attendants part them, and they come out of the grave.*
*Ham.* Why, I will fight with him upon this theme
Until my eyelids will no longer wag.
*Queen.* O my son, what theme?
*Ham.* I loved Ophelia; forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum. — What wilt thou do for her?
*King.* O, he is mad, Laertes.
*Queen.* For love of God, forbear him.
*Ham.* 'Swounds, show me what thou'lt do:
Woo't weep? woo't fight? woo't fast? woo't tear thyself?
Woo't drink up eisel? eat a crocodile?
I'll do't. Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave?
Be buried quick with her, and so will I:
And if thou prate of mountains, let them throw
Millions af acres on us, till our ground,
Singeing his pate against the burning zone,
Make Ossa like a wart! Nay, an thou'lt mouth,
I'll rant as well as thou.

Im Hinblick auf dieſe Szene ſagt ſpäter Hamlet zu Horatio:

> . . . the bravery of his grief did put me (V. 2. 79.)
> Into a towering passion.

Mehr braucht man nicht zu wiſſen, um ihn zu verſtehen. Die Situation, in der er ſich befand, war ein unerträgliches, ſinnloſes Zerrbild der wahren, inneren Situation. Er konnte nicht anders, er mußte ſich Luft machen, mußte es ausſprechen, daß er Ophelia geliebt hatte, mehr als vierzigtauſend Brüder vom Schlage des Laertes. Und wenn er durch parodierende Übertreibung des Laertes Totenklage zu übertrumpfen ſucht, ſo fühlt man doch auch aus dieſer Parodie die Gewalt des Schmerzes heraus, der ihn gefaßt hat.

# Schluß.

## 1.

Liebt Ophelia Hamlet? Sicherlich! Aber ihre Liebe ist die Liebe einer kleinen, schwachen Natur: Ein Gefühl, in welchem viel Beglückendes für sie liegt, ein Gefühl, das sie hegt und pflegt wie eine köstliche, süß duftende Blume, an der sich Herz und Sinn erquickt; aber eine Liebe ohne Schwung, ohne befreiende, Taten wirkende Kraft.

Es fehlt Ophelia an der naturhaften Selbständigkeit, von der ein kräftiges Gefühl stets begleitet ist. In der Entwicklung ihrer Liebesgeschichte spielt sie eine durchaus passive Rolle: Sie läßt sich stets treiben; der Gedanke, gegen eine Strömung anzukämpfen, den eigenen Weg zu verfolgen, kommt ihr kaum je in den Sinn. Am Hofe still und fein, zu Hause in sich vergnügt oder traurig ihre Tage verträumend, so lebt sie in ahnungsvoller Blüte dahin. Nicht umsonst mahnt sie der Bruder, da er vor der Reise nach Paris Abschied nimmt:

*Sleep not;* but let me hear from you. (I. 3. 3.)

Sie mag sich zu Anfang widerstandslos in voller Unbefangenheit, in vollem Vertrauen zu Hamlet ihrer Liebe hingegeben haben, ohne sich irgendwelche Sorgen zu machen. Aber bald kamen — vom Bruder aufgeweckt[1]) — die bösen Reflexionen über die äußeren Bedingungen des Liebesverhältnisses, verwirrten ihr Gefühl und verbitterten die erste Seligkeit: „Was soll daraus werden? Meint er es ehrlich? Wird er, kann er heiraten?" Fragen, die sie sich wohl oft genug mit

[1]) Vergl. o. S. 13.

„nein" beantwortet hat. Zuzeiten mag sie dann wieder allen Bedenken gegenüber die Augen geschlossen, sich ganz als Geliebte Hamlets gefühlt und in diesem Gefühl ein süßes Glück genossen haben. So lebt sie hin in einem Zustand unerquicklicher Halbheit und Unklarheit, den eine kräftige Natur nicht lange ertragen hätte. Aber Ophelia — irgend etwas für die Gestaltung ihres Geschicks, für die Klärung ihrer Beziehungen zu Hamlet unternehmen, etwa ein offenes Wort mit dem Geliebten sprechen, das kann sie nicht. Das wäre etwas, was ihrer Natur ganz ferne liegt.

Äußere Einwirkung bringt in diesem Zustand zwar eine Änderung hervor, aber auch nur eine äußere. Bruder und Vater reden auf sie ein, suchen ihr klarzumachen, daß Hamlet, der ja früher oder später die Königskrone tragen wird, nicht frei wählen könne, daß er, ein junger Lebemann wie andere, an eine eheliche Verbindung nicht entfernt denke, daß sie also in der gefährlichsten Weise mit dem Feuer spiele. Sie leistet diesen Angriffen kaum Widerstand. So gerne sie an Hamlets Ehrenhaftigkeit glauben möchte, so sehr ihr innerstes Gefühl der Ansicht des Vaters widerstrebt — sie fügt sich der Autorität: der Bruder in seiner weltmännischen Sicherheit, der alte, lebenserfahrene Vater, sie „müssen" ja recht haben. Und weil der Vater auch am besten wissen muß, was nun zu tun ist, so weist Ophelia von nun an, wie er es verlangt, jede Annäherung Hamlets unerbittlich zurück. Dabei steht sie aber innerlich auf demselben Punkt, wie vorher: Ihr Gefühl ist verwirrt, das einfache, herzliche Vertrauen der Liebe erschüttert, die Liebe selbst aber darum nicht schwächer geworden. Sie sehnt sich gewiß herzlich nach Hamlet, nach dem vertrauten Verkehr mit ihm, sie hofft auch, daß schließlich noch alles gut gehen könnte, und malt sich in süßem Erschauern die Verwirklichung ihrer Träume aus. Aber einen Impuls zum Handeln gibt ihr die Liebe nicht. Sie könnte eine kurze Unterredung, eine Aussprache mit Hamlet herbeiführen, könnte ihm brieflich die Verhältnisse auseinandersetzen, sie könnte ihm wenigstens die schnöde Ab-

weiſung motivieren, die er erfährt, und zwar ohne gegen die dem Vater ſchuldige Pietät zu verſtoßen. Nichts von alledem geſchieht. Sie ſcheint gar nicht zu fühlen, daß ſie Hamlet unter allen Umſtänden eine Erklärung für ihr verändertes Benehmen ſchuldig iſt, ſie ſcheint ſich nicht darüber klar zu ſein, was ihre Abweiſung für ihn zu bedeuten hat.

Auch Hamlets erzwungener Beſuch bringt ſie nicht zum Handeln, reißt ſie nicht aus ihrem Dämmerzuſtand heraus. Der Geliebte ſteht vor ihr, niedergeſchlagen und verſtört, in jedem Zug das Bild tiefſten ſeeliſchen Leidens. Sie muß ſeinen Zuſtand notwendig mit der Abweiſung in Verbindung bringen, die er von ihr erfahren hat. Aber auch in dieſem Augenblick iſt ſie die kleine, ſchwache Ophelia. Sie weiß ſich nicht zu helfen, bringt kein Wort heraus vor Furcht und Schrecken; wahrſcheinlich hat ſie nur den einen Gedanken, ſpornſtreichs zum Vater zu eilen, um ihm den ſeltſamen Vorfall mitzuteilen. Und jetzt, da in Wirklichkeit alles für ſie verloren iſt, ſchöpft ſie neue Hoffnung: Der Vater iſt widerlegt; er kann nicht mehr daran zweifeln, daß Hamlet wirklich liebt, und gewiß wird er nun alles in Ordnung bringen.

In der Tat hat es für Ophelia den Anſchein, als ob alle Schwierigkeiten ſich löſen könnten. Polonius hat ſchleunigſt dem König die Angelegenheit mitgeteilt. Ophelia hat einen der Liebesbriefe Hamlets ausliefern müſſen; den zeigt der Vater den Majeſtäten, um unzweifelhaft darzutun, daß unglückliche Liebe zu ſeiner Tochter der Grund von Hamlets Trübſinn ſei. Die Königin ſcheint ſich darüber faſt zu freuen. Sie ſpricht Ophelia gegenüber die Hoffnung aus, daß ſie der „beglückte Grund" von Hamlets wildem Weſen ſei, daß es ihren Tugenden gelingen werde, ihn wieder ins gewohnte Geleiſe zu bringen. Aber man will ganz klar ſehen am Hofe, und ſo ſoll Hamlet von Polonius und dem König belauſcht werden und Ophelia ſoll dabei die Vermittlerrolle ſpielen. Sie würde ihrem Vater unter allen Umſtänden, gern oder ungern, gehorcht haben; aber in dieſem Fall tut ſie es gerne, denn jetzt, da ihr die Möglichkeit ge-

geben ist, mit Wissen und Willen des Vaters Hamlet zu sprechen, will sie endlich auch von sich aus handeln.

Man kann sich des Mitleids nicht erwehren, wenn man sieht, wie das gute Kind die Sache angreift. Wie sie die Geschenke und Liebespfänder mitbringt und mit instinktiver Weiberlist Hamlet zur Aussprache zu bringen sucht, ohne selbst viel sagen zu müssen; wie sie ihrer ängstlichen Zurückhaltung und Schüchternheit ein zart andeutendes Liebesgeständnis abringt, und wie dann mit einem Schlag alle die luftigen, schönen Hoffnungen in sich zusammenstürzen.

Ophelias Geschichte ist die Geschichte einer in kindlicher Unselbständigkeit befangenen Natur. Diese Unselbständigkeit ist in ihr als angeborene Schwäche des Willens angelegt; sie ist aber zu gleicher Zeit das Resultat einer verkehrten Erziehung. Jede vernünftige Erziehung ist wesentlich Erziehung zur Selbständigkeit und hat als solche das Ziel, sich allmählich selbst überflüssig zu machen[1]). Davon weiß Polonius nichts. Herrschsüchtig wie er ist, hat er, statt Ophelias Willen zu kräftigen, vielmehr alles getan, ihn gänzlich zu lähmen. Er hat das gute, sanfte Mädchen so konsequent in einem Zustand der Willenlosigkeit erhalten, daß sie eigentlich nur auf seine Verantwortung hin lebt. Er denkt und handelt für sie; er entscheidet über alles, was sie angeht. Und ihr ist nichts natürlicher, als dem Willen des Vaters sich unterzuordnen: Ohne Bedenken, ohne Gefühl eigener Verantwortlichkeit tut sie, was er befiehlt.

Unter dem Regime dieser Erziehung mußte eine schwache Individualität wie Ophelia in ihrer inneren Entwicklung verkümmern. Sie ist geschlechtlich zum reifen Weib erwachsen, im übrigen aber ein Kind geblieben. Die Persönlichkeit[2]) in

[1]) Vgl. Ch. Schrempf, Über Erziehung zur Selbständigkeit, Bes. Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg Nr. 4 u. 5, 1908.

[2]) Ich unterscheide Individualität und Persönlichkeit. Jene hat auch die Pflanze und das Tier; diese nur der Mensch. Eine Persönlichkeit ist der Mensch, der ein Verhältnis zu sich selbst hat. (Letzteres ein Gedanke Kierkegaards.)

ihr ist noch nicht zum Bewußtsein erwacht. Sie hat die entscheidende Wendung gegen das eigene Ich noch nicht vollzogen, hat also kein Verhältnis zu sich selbst und damit auch kein reelles Verhältnis zum Leben, zu den Menschen, von denen sie sich umgeben sieht. Daher kommt es, daß sie ihren Geliebten im Grund so wenig kennt, wie etwa ihren Vater. Sie liebt ihn, und liebt gewiß nicht nur den Prinzen, den vornehmen Kavalier, den Mann der sie umwirbt, sondern auch den edlen, hochbegabten Menschen. Aber im wesentlichen faßt sie ihn doch wohl nur äußerlich. Sie *sieht* seine inneren Eigenschaften, soweit sie ihn in den Augen eines jungen Mädchens schmücken, soweit sie ihn zum „Merkziel der Betrachter" („the observed of all observers") machen, dessen Geliebte zu sein sie stolz ist[1]). Tiefer in seine Seele hinein dringt ihr Blick nicht. Dazu reicht ihre Sehkraft nicht aus.

Shakespeare hat es verstanden, die Tatsache, daß eine tiefe Kluft Ophelia innerlich von Hamlet trennt, in sehr bezeichnender Weise dramatisch auszudrücken. Faßt man alles zusammen, was sie von Hamlet an Anspielungen auf das Benehmen seiner Mutter zu hören bekommt, Anspielungen, die nadelscharf zugespitzt, oft zum Greifen deutlich sind, die in dem vor dem Hofe aufgeführten Drama sich zu einem kaum verhüllten, großartigen „j'accuse" verdichten; nimmt man dazu, daß aus jedem Wort Hamlets die tiefste, seelische Ergriffenheit heraustönt, so fragt man sich staunend, wie es möglich ist, *daß Ophelia ihn konsequent für wahnsinnig hält*, daß nicht die leiseste Ahnung in ihr aufdämmert, von dem, was in ihm vorgeht. Hat sie es denn nicht miterlebt, wie die Königin in abscheulicher Hast kaum zwei Monate nach dem Tode des ersten Mannes einen anderen heiratete? Hat ihr das nichts zu denken gegeben? Hat sie nicht Hamlets Vater gekannt, der ein prächtiger Mensch war an Leib und Seele, ein liebevoller, treuer Gatte? Stieg in ihr nicht wenigstens ein Gefühl der Miß-

[1]) Vgl. Ophelias Klage über den Verlust des Geliebten (III. 1. 158—169).

billigung auf, als sie sah, wie wenig die Witwe das Andenken eines solchen Mannes zu ehren wußte? Hat sie den neuen König nicht mit dem alten verglichen, nicht gesehen, was für einen üblen Tausch die Königin gemacht? Nein, sie hat nichts gesehen, nichts erlebt, nichts gedacht, gefühlt, nichts von alledem. Und darum kann sie Hamlet nicht verstehen; sie kann ihn nicht verstehen, weil es ihrer Natur versagt ist, das, was er fühlt, auch nur ahnend nachzufühlen.

Ophelias seelisches Verhältnis zu Hamlet ist ein irreales. Sie glaubt ihm nahezustehen, glaubt ihn zu lieben. Aber der Mann den sie liebt, hat mit Hamlet nur eine äußere Ähnlichkeit. Ihr Prinz Hamlet ist ein geistreicher, vielseitig begabter Mensch, jung und ritterlich, ein Musterbild feiner Gesittung; eine Erscheinung, die aller Augen auf sich zieht; ein Mann, begehrenswert für ein „Mädchenherz" wie nicht leicht ein anderer; verliebt in sie, Ophelia, und zwar so ernsthaft, daß er aus Kummer über die ihm von ihr widerfahrene Abweisung den Verstand verliert. Und der wahre Hamlet? Geistreich, vielseitig begabt, fein gebildet ist er, aber sein Wesen ist durch diese Eigenschaften nicht annähernd bestimmt. Verliebt ist er; aber aus Liebeskummer den Verstand zu verlieren ist ihm nicht eingefallen. Ernst ist es ihm mit seiner Liebe; aber — o Ironie des Schicksals! — Das Mädchen, das er liebt, ist so wenig mit Ophelia identisch, wie der Mann, den sie liebt, mit Hamlet.

---

## 2.

Im Liebesleben geistvoller, ästhetisch feinfühliger, mit starker Individualität begabter Männer haben neben den „bedeutenden" gerade die einfachen, anmutigen, hingebenden Frauen stets eine große Rolle gespielt. Verbindungen wie die Goethes mit Christiane, Kleists mit seinem „Mädeli"[1]), Hebbels

[1]) Vergl. F. Servaes, H. v. Kleist, Leipzig 1902, S. 38.

mit Elise Lensing und viele andere Fälle dieser Art beweisen, daß „unbedeutende", anspruchslose Frauen bedeutenden Männern unter Umständen sehr viel sein können, sind daher wohl geeignet, uns Hamlets Liebe zu Ophelia verständlich zu machen.

Vor allem liebt Hamlet die schöne Ophelia. Denn schön ist sie, schön wie eine eben erst erblühte Maienrose. Auf alle, die sie kennen, macht sie den Eindruck der süßesten reifenden Weiblichkeit: das hören wir fast aus jedem Wort heraus, das über sie gesprochen wird, und Hamlets wiederholter Ausruf „the fair Ophelia" zeigt, welch starken Eindruck diese Schönheit auf ihn gemacht hat. Dazu kommt, daß Ophelia ihn liebt und dadurch für ihn unendlich an Reiz gewinnt: Wie das liebliche Geschöpf in stiller Bewunderung zu ihm aufsieht, wie sie glüht und blüht in der Wärme, die sein reiches Herz ausstrahlt, wie sie in ihrem Liebesbedürfnis mit holder Unbefangenheit sich der Anziehungskraft hingibt, die er auf sie ausübt, das konnte einem Mann von der Art Hamlets wohl das Herz heiß machen.

Im übrigen liebt Hamlet gerade die kindlich einfache, zart und rein empfindende Seele, wie sie aus Ophelias milder Schönheit ihm entgegenleuchtet. Insofern liebt er sie, wie sie ist. Dabei setzt er aber stillschweigend voraus — ohne sich über ihr Wesen viele Gedanken zu machen —, daß sie ihn aus einem kräftigen Gefühl heraus liebe, und daß sie ihn liebe in seiner Eigenheit, wie eben ein Mann geliebt sein will. Insofern, könnte man sagen, liebt er sie, wie sie nicht ist. Denn um ihn so lieben zu können, wie er es von ihr erwartet, müßte sie nicht nur eine starke Individualität sein, sondern auch eine Persönlichkeit: Von beidem ist sie aber, wie wir gesehen haben, weit entfernt. Daraus folgt, daß Hamlet Ophelia tatsächlich so wenig kennt, wie Ophelia ihn. Er liebt nicht Ophelia, sondern ein Phantasiebild, das zwar in gewissen Zügen der wirklichen Ophelia gleicht, aber gerade in den wesentlichen ihren Charakter nicht richtig wiedergibt.

Die Liebenden verkennen sich also gegenseitig gründlich, und damit wird ihr Verhältnis zu einer bloßen Illusion, zu einem Gebilde, das von Anfang an dem Untergang geweiht war. Ein solches Verhältnis gleicht einer chemischen Verbindung, die nur unter Luftabschluß beständig ist: Wie diese, sobald sie mit der Luft in Berührung kommt, sich zersetzt, so zerfällt jenes, sobald es eine ernsthafte Lebensprobe zu bestehen hat, sobald die darin befindlichen Menschen etwas Ernsthaftes, ihr innerstes Wesen Berührendes erleben. Das für Hamlet und Ophelia entscheidende Ereignis ist der Umschlag der Lebensstimmung, wie er unter dem Eindruck der Schlechtigkeit der Mutter und des Oheims in Hamlet erfolgt. Für den, der Ophelia genau kennt, ist — psychologisch betrachtet — mit der tiefgreifenden inneren Umwandlung Hamlets ihr Verhältnis zu ihm schon zernichtet. Dramatisch vollzieht sich die Entscheidung in dem Augenblick, da Hamlet verstört und niedergeschlagen in Ophelias Zimmer tritt. Hätte sie in diesem Augenblick Verständnis für Hamlet gezeigt, so hätte sein Schicksal sich nicht tragisch gestalten können. Freilich kann sie ja nicht anders: Sie ist in ihrer Natur gefesselt! Und so werden wir weitergetrieben zu dem Gedanken: Hätte Hamlet sie gekannt und verstanden — geliebt hätte er sie vielleicht trotzdem —, so wäre ihm eine bittere, vielleicht die bitterste Erfahrung seines Lebens erspart geblieben. Aber von wem sprechen wir? Von Hamlet? Nein! Denn hätte er Ophelia verstanden ... nun so wäre er nicht mehr Hamlet: *Das eben ist Hamlets Schicksal, daß er sich in Ophelia täuscht.*

Gehen wir noch einen Schritt weiter: Hamlet täuscht sich nicht nur in Ophelia, er täuscht sich auch in seiner Mutter, in seinem Oheim, er täuscht sich in den Menschen: *Sein ganzes Weltbild beruht auf Illusion.* Daraus erklärt sich sein Schicksal. Shakespeare zeigt uns, wie diese Welt der Illusion in Hamlets Kopf zerstört wird, wie die reale, häßliche, gemeine Welt an ihre Stelle tritt. Und weiter, wie Hamlet, so scharf er die für ihn neue Wirklichkeit durchschaut, ihr doch innerlich

fremd bleibt, ſich nicht in ihr zurechtfindet. Der erſchütternde Ausbruch an Ophelias Grab drückt ſymboliſch aus, daß er die Welt ſeiner Illuſionen, die in Ophelias reizender Geſtalt ihre ſchönſte Verkörperung erhalten hat[1]), nicht vergeſſen, ihren Untergang nicht verſchmerzen kann: **Darüber geht Hamlet zugrunde.**

[1]) Vgl. H. Türck, Das pſychologiſche Problem der Hamlet-Tragödie, S. 52.

# Benützte Werke.


Baumgart, M., Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg 1877.

Börne, L., Gesammelte Schriften. Hamburg und Frankfurt 1862.

Brandes, G., William Shakespeare. Zweite Auflage. Paris, Leipzig, München 1898.

Brandl, A., Shakspere. Berlin 1894.

Conrad, H., Shaksperes Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Stuttgart 1897.

Deighton, K., Hamlet (Ausgabe). London 1903.

Delius, N., Shakespeares Werke II. Elberfeld 1872.

Dietrich, K., Hamlet der Konstabel der Vorsehung, eine Shakespeare-Studie. Hamburg 1883.

Döring, A., Shakespeares Hamlet, seinen Grundgedanken und Inhalt nach erläutert. Hannover 1865.

Dowden, Edw., The Tragedy of Hamlet (Ausgabe) Methuen And Co. London.

Dowden, Edw., Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken. Deutsche Ausgabe. Heilbronn 1879.

Faucit, H., Über einige von Shakespeares Frauencharakteren. Sh.-Jahrb. XVII.

Feist, L., Über das Verhältnis Hamlets und Ophelias. Bingen 1877.

Fischer, K., Shakespeares Hamlet. Winter, Heidelberg.

Flamm, Über Shakespeares Ophelia in Hamlet, Prinz von Dänemark. Tübingen 1877.

Flathe, H., Shakespeare in seiner Wirklichkeit, I. 2. Leipzig 1863.

Friesen, H. v., Briefe über Shakespeares Hamlet. Leipzig 1804.

Furness, H. H., A New Variorum Edition of Shakespeare. Vol. III. IV.: Hamlet. London and Philadelphia 1877.

Gericke, R., Shakespeares Hamletquellen (Moltke) Leipzig 1881. Belleforest, F. de, histoire tragique. Tome V.

Gericke, R., Shakespeares Hamletquellen (Moltke) Leipzig 1881. Saxo Grammaticus, Historia Danica.

Gervinus, G. G., Shakespeare III., Leipzig 1849.

Geßner, Th., Von welchen Geſichtspunkten iſt auszugehen, um einen Einblick in das Weſen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Sh.-Jahrb., 20. Jahrg.
Goethe, Wilhelm Meiſter IV. 3. 13—16. V. 5. 6.
Gregori, F., Shakeſpeare auf der deutſchen Bühne IV. Joſeph Kainz-Hamlet. Sh.-Jahrb., 41. Jahrg.
Grimm, H., 15 Eſſays, Neue Folge. Berlin 1875.
Henſe, C. C., Die Darſtellung der Seelenkrankheiten in Shakeſpeares Dramen. Sh.-Jahrb., 13. Jahrg.
Hoche, Shakeſpeare und die Pſychiatrie. Archiv für Pſychiatrie 33. Bd., S. 666.
König, W., Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie. Sh.-Jahrb., 11. Jahrg.
Latham, G., O arme Ophelia! Sh.-Jahrb., 22. Jahrg.
Loening, R., Die Hamlet-Tragödie Shakeſpeares. Stuttgart 1893.
Ludwig, O., Shakeſpeare-Studien. Leipzig 1872.
Mauerhof, E., Shakeſpeare-Probleme. Kempten und München 1903.
Ölmann, W., Die Gemütsſeite des Hamlet-Charakters. Sh.-Jahrb., 3. Jahrg.
Paulſen, F., Hamlet, die Tragödie des Peſſimismus. Deutſche Rundſchau 59. Bd. 1888—89.
Richter, H., Shakeſpeare auf der deutſchen Bühne VIII. Stella v. Hohenfels-Ophelia. Sh.-Jahrb., 43. Jahrg.
Rümelin, G., Shakeſpeare-Studien. Stuttgart 1866.
Schick, J., Die Entſtehung des Hamlet. Sh.-Jahrb., 38. Jahrg. S. XIII ff.
Sigismund, R., Die mediziniſche Kenntnis Shakeſpeares. Sh.-Jahrb., 16. Jahrg.
Schröer, A., Kleine Beiträge zur Erklärung des Hamlet-Textes. Sh.-Jahrb., 31. Jahrg.
Thierſch, C., Mediziniſche Gloſſen zu Hamlet. Nord und Süd VI.
Thümmel, J., Shakeſpeares Helden. Sh.-Jahrb., 22. Jahrg.
Tieck, L., Dramaturgiſche Blätter. Breslau 1826.
Traumann, E., Hamlet, die Tragödie des Menſchengeiſtes. Sh.-Jahrb., 29/30. Jahrg.
Türck, H., Das pſychologiſche Problem in der Hamlet-Tragödie. Leipzig 1890.
Türck, H., Hamlet ein Genie. Berlin 1902.
Viëtor, W., Shakespeare Reprints II. Hamlet, Parallel Texts of the first and second Quartos and the first Folio. Marburg 1891.
Viſcher, Fr. Th., Shakeſpeare-Vorträge I. Band. Stuttgart und Berlin 1903.
Werder, K., Vorleſungen über Shakeſpeares Hamlet, gehalten an der Berliner Univerſität, Berlin 1875.
Werner, H. A., Über das Dunkel in der Hamlet-Tragödie. Sh.-Jahrb., 5 Jahrg.
Wetz, W., Shakeſpeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeſchichte. Hamburg 1897.
Winds, A., Shakeſpeare auf der deutſchen Bühne V. P. Wiech-Hamlet. Sh.-Jahrb., 42. Jahrg.

# Lebenslauf.

Ich, Wolfgang Pfleiderer, Sohn des Stadtpfarrers Dr. Rudolf Pfleiderer in Ulm, wurde am 26. September 1877 in Eßlingen (Oberamt Aalen, Württemberg) geboren, besuchte das Gymnasium und später das Realgymnasium zu Ulm, wo ich 1896 das Zeugnis der Reife erhielt. Da ich mich dem Studium der Technik widmen wollte, arbeitete ich ein Jahr lang als Volontär in verschiedenen technischen Werkstätten und studierte dann Maschinenbau an der kgl. technischen Hochschule Stuttgart. Später (1899) ging ich zum Studium der neueren Sprachen über und erwarb mir an den Universitäten Tübingen und Berlin wissenschaftliche Bildung. Nach einer Studienzeit von neun Semestern, in der ein längerer Aufenthalt in England und Frankreich einbegriffen ist, bestand ich im Herbst 1903 die erste und ein Jahr später die zweite württembergische realistische Dienstprüfung sprachlich-geschichtlicher Richtung. Seit Anfang des Jahres 1904 bin ich als Lehrer an der höheren Mädchenschule in Eßlingen tätig.

22 .X11. P